

باسيليو بابون مالدونادو

عمارة المساجد في الأندلس طليطلة و إشبيلية

ترجمة : د. علي إبراهيم منوفي



نبذة عن المؤلف:

أستاذ جامعي، باحث في علم الآثار الإسلامية في كل من شبه جزيرة إيبيريا والشمال الأفريقي، وقد أصبح اليوم حجة في هذا التخصص، وهو عضو باحث في المجلس الأعلى للأبحاث العلمية في إسبانيا.. شارك في العديد من المؤتمرات الدولية في هذا الحقل، وكان أحد أعضاء فريق التحرير في مجلة «القنطرة» الإسبانية التي خلفت «مجلة الأندلس»، التي كانت تعنى بالدراسات العربية والإسلامية في الأندلس على مر العصور.

تتلمذ على أيدي كل من تدرس بالباس وجومث مورينو، وبالتالي فهو من أبرز الباحثين في الحلقة - الجيل - التي تربط بين هذا الجيل العملاق من الرعيل الأول في مجال علم الآثار الإسلامي في إسبانيا - إن صح القول - وبين الجيل الجديد من شباب الباحثين الإسبان.

يعنى هذا الباحث بالعمل على إبراز الموروث المحلي في الموروث الحضاري العربي الإسلامي الذي كان حلقة الوصل بين أوروبا والمشرق.

من مؤلفاته: الزخرفة الأندلسية، الزخرفة الهندسية، والزخرفة النباتية، الفن الطليطلي، الإسلامي والمدجن، عمارة المياه في الأندلس، عمارة المدن في الأندلس، عمارة القصور في الأندلس، عمارة المساجد في الأندلس، إضافة إلى الكثير من المقالات والأبحاث.

نبذة عن المترجم:

أستاذ جامعي، درس الإسبانية بكلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، وحصل على درجة الدكتوراه من كلية فقه اللغة، جامعة سلمنة، إسبانيا. في مجال الشعر الإسباني المعاصر. قام بالتدريس في كل من جامعة الأزهر - ولا يزال - وجامعة طنطا، وجامعة الملك سعود، ومدينة العلوم والفنون بمصر. وهو أيضاً مترجم فوري وتحريرى وباحث، نشر عدداً من الأبحاث العلمية باللغتين العربية والإسبانية، إضافة إلى ما يزيد على ثلاثين عنواناً من الأعمال المترجمة عن الإسبانية التي تتناول الإبداع الأدبي في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، غير أن أغلب جهده الترجمي تركز في مجال الفن والعمارة في الأندلس. وفي مجال الترجمة أيضاً تعاون مع مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

طليطلة وإشبيلية

يتناول هذا الكتاب المساجد الأندلسية في كل من طليطلة (المدينة التي تتسم بأنها مدينة الثقافات الثلاث - الإسلامية والمسيحية واليهودية) وإشبيلية عاصمة المرابطين والموحدين. والسبب في هذا هو أن كلا من المدينتين لها دور كبير في التطورات المعمارية التي جاءت بعد ذلك وتمثلت فيما عرف بالمدرسة الطليطلية والمدرسة الإشبيلية.

الكتاب يأتي ضمن سلسلة مختارة من مكتبة جامع الشيخ زايد الكبير.



أبو ظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE



المعارف العامة
اللسانيات وعلم النص
الديانات
التاريخ الاجتماعي
الثقافة
العلوم الطبيعية والرياضة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأنثروبولوجيا
التاريخ والجغرافيا وكتب المراجع

ISBN 978-9948-01-816-2



9 789948 018162



عمارة المساجد في الأندلس
طليطلة وإشبيلية

©حقوق الطبع محفوظة
هيئة أبوظبي للثقافة والتراث (كلمة)
الطبعة الأولى 1432 هـ 2011 م

عمارة المساجد في الأندلس: طليطلة وإشبيلية
باسيليو بايون مالدونادو

NA385.P3866612 2011
Basilio Pavon Maldonado

عمارة المساجد في الأندلس: طليطلة وإشبيلية/ تأليف: باسيليو بايون مالدونادو؛
ترجمة: علي إبراهيم منوفي - ط1 - أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011.
302 ص: 27x21 سم.

ترجمة كتاب: Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana

تدك: 2-816-01-9948-978

1 - العمارة الإسلامية - إسبانيا - طليطلة. 2 - العمارة الإسلامية - إسبانيا - إشبيلية.
أ - منوفي، علي إبراهيم. ب - العنوان.

ينضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإسباني:

Basilio Pavon Maldonado

Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana

Copyright © by Basilio Pavon Maldonado

TRATADO DE ARQUITECTURA HISPANO

MUSULMANA-VOLUMEN IV-DERECOS CEDIDOS POR

EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



info@kalima.ae كلمة

www.kalima.ae KALIMA

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 971 2 6314 468، فاكس: 971 2 6314 462.



www.adach.ae أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 971 2 6215 300، فاكس: 971 2 6336 059.

«إن هيئة أبوظبي للثقافة والتراث «كلمة» غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وتعتبر الجهات النظر الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف وليس بالضرورة عن الهيئة».

حقوق الترجمة العربية محفوظة لـ «كلمة»

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيه حفظ المعلومات واسترجاعها دون إذن خطي من الناشر.



عمارة المساجد في الأندلس طليطلة وإشبيلية

تأليف:
باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة: د. علي إبراهيم منوفي

المحتويات

طليطلة وأشبيلية

7	مدخل
9	1- ما هو قوطي
18	2- ما هو مستمرب وما هو مدجن
21	3- مواد البناء
28	4- الأيدي العاملة
40	5- الأسقف
42	6- الخلاصة
43	المساجد
52	1- مسجد سلبادور
62	2- مسجد الباب المردوم
73	3- مسجد تورنرياس Tornerias
80	4- مصلى سان لورنثو كمسجد
81	5- مصلى أوقبة «بلين دي سانتا في» B.S.Fe كمسجد
87	6- سانتا خوستا وروفيينا وسان سباستيان. كنستان مفترضان من كنائس المستعربين وترسان على أنهما مسجداً.
91	المهروث الإسلامي في الكنائس الطليطلية المدجّنة:
93	1- كنيسة سان أندرس
97	2- كنيسة سانتا إيولاليا
98	3- كنيسة سان رومان
107	4- كنيسة سان لوكاس
113	5- كنيسة سانتياجو دل آرأبال (بج الريض)
115	6- الأهراج الطليطلية
123	7- معبد سانتا ماريا لابلانكا
136	8- معبد القرانستو
139	9- النقوش الكتابية العربية في دور العبادة المدجّنة
146	10- فن التصوير العربي في دور العبادة والمصلّيات المسيحية
147	ملحق: عقود العمارة الإسبانية الإسلامية والمدجّنة. الأصول والتطور

إشبيلية

175	مدخل
179	المسجد الجامع الأميري «السليمان»
184	المسجد الجامع الموحدي
189	1 - المسجد الجامع الموحدي من خلال رواية ابن صاحب الصلاة
194	2 - نحو عملية إعادة تصور للأروقة التي زالت من المسجد
195	3 - ملاحظات حول المحراب
200	4 - الصحن وأبوابه
212	5 - كيف كانت الزخارف في الجزء المسقوف من المسجد
216	المهضأة
217	الخيرالدا
225	1 - داخل الطابق الأول
226	2 - الواجهات الخارجية للطابق الأول للبرج (المئذنة)
238	3 - الأنماط الأكثر شيوعاً في المآذن الموحدية الثلاث
241	4 - الأجر كمادة أساسية في الخيرالدا
242	5 - الخيرالدا طبقاً لابن صاحب الصلاة
244	الخلاصة
269	مسجد Cuatrohabitas (السكان الأربعة)
272	الموروث الموحدي في إشبيلية المسيحية
285	1 - الأضرحة
286	2 - وضعية المصلّى الملكي الذي جرى وضعه في المسجد الجامع بقرطبة
299	مسرد لأهم المصطلحات المعمارية

طليطلة

مدخل:

أشرنا في الفصل الأول إلى عدة مبان في طليطلة ذات أساليب مختلفة غير جيدة التصنيف، وبالتالي فهي تنسب إلى خليط من الإثنيات والثقافات. فهناك السكان القوط والمغرب والمستعربون واليهود، ثم تأتي بعد ذلك عملية التوطين المسيحي والعربي الذي بقي أو المدجن، وتختلف مدينة نهر التاج عن مدينة قرطبة آنذاك، ومثلها في ذلك مثل سرقسطة أو بلنسية حيث لا يوجد بها مسجد جامع، والذي لو وجد لما كان شديد الاختلاف عن مسجد قرطبة. وتضخ طليطلة بوجود مساجد صغيرة مؤكدة من الناحية الأثرية أو المعمارية، منها ثلاثة مؤكدة وبعض الكنائس التي تحمل صفة «الكنائس المستعربة»، وكذا معبدان يهوديان من إجمالي تسعة معابد كانت فيها، إضافة إلى عدد كبير من الكنائس والأبراج المدججة ذات الموروث المعماري الإسلامي الذي يبدو في نظر النقد الحديث بمثابة معمل يجب أن نتأمل من خلاله وضع الكثير من المباني التي زالت والتي ترجع إلى عصر الإمارة وعصر الخلافة، حتى عام 1085م أي عندما جرى غزو المدينة على يد ألفونسو السادس. كانت المباني الإسلامية في طليطلة مشهدة من الحجارة، وقد حل محل هذه المادة كل من الحجر والبش المصحوب بالجص في المباني الحضرية خلال السنوات الأخيرة من القرن العاشر، ويصدق هذا أيضاً على المباني التي بنت ذلك التاريخ؛ وعلى هذا فإن مدينة نهر التاج أصبحت ذات شخصية مختلفة من خلال استخدام الحجر وتقدمت

في ذلك على المباني التي أقيمت في عصر المرابطين والموحدين وعلى المنشآت المدججة في كل من أرغن وإقليم الأندلس؛ وربما كان المثال الأكثر تمييزاً عن التعايش والتسامح على مستوى المنشآت في المدينة، بين العرب والمسيحيين في منتصف القرن العاشر، ما ورد في الجزء الخامس من المقتبس لابن حيان حيث جرى غزو المدينة وإحلال السلام فيها في عصر عبد الرحمن الثالث عام 932م وشمر أهل المدينة بالهدوء ولم يثوروا بعد بناء الحزام أو إعادة بنائه، أو الحصن، وفتحت المحلات أبوابها وكذلك الأسواق وأخذ الناس يؤمنون مساجدها وكنائسها وميادينها. وينقل لنا ليفي بروفنسال هذه الصورة في كتابه «تاريخ إسبانيا الإسلامية»، حيث يقول إن مستعربي طليطلة ظلوا حتى النصف الثاني من القرن الحادي عشر يتمتعون باستقلالهم الذاتي ويمارسون شعائهم الدينية ويطبقون قوانينهم القوطية مثلما كان يحدث في قرطبة أثناء الحكم الإسلامي حيث كان المبدأ السائد هو ترك المسيحيين المنهزمين يمارسون شعائهم ويرتادون كنائسهم المقامة داخل المدينة، ومع هذا لم يصرح لهم بإقامة كنائس جديدة في المناطق الريفية. كان الإسلام هو المظلة الجامعة في المدن الإسبانية الإسلامية، وكان ذلك في طليطلة ابتداء من القرن التاسع على ما يبدو، وجاء ذلك من لدن محمد الأول الذي أقام أو أعاد إقامة المسجد الجامع الكائن في مركز الرقعة الحضرية. ومن البدهي أن كان هناك مسجد سابق، وربما كانت أعمدته أعمدة معبد سابق قوطي الملامح.



علم الآثار، ودائماً ما نجد المقد الحديوي، القوطي أو العربي، والمقد المفضّص كموروث عن المسجد الجامع بقرطبة. ولأسباب كثيرة كانت طليطلة موطن الأساليب المعمارية التي شهدناها في شبه جزيرة إيبيريا بما في ذلك الأسلوب الروماني، وهو الأسلوب الذي ضاع منه الكثير نظراً لقدمه، لكنه يتبدى هنا وهناك من خلال بعض الكتل الحجرية التي تطلق باسمه لكن عددها أقل من الكتل القوطية. وكانت المدينة عاصمة القوط، أي مدينة الاجتماعات الأسقفية التي يقد إليها رجال الدين من مختلف أرجاء شبه جزيرة إيبيريا. وماذا يكون من أمر طليطلة ومبانيها بدون هذه المذكرات التاريخية التي تعرضت للتزييف كثيراً على يد الأجانب الذين يرونها، ابتداء من «أل جريكو»، على أنها مدينة مشرقية أكثر منها غربية، في الوقت الذي نجد كل شيء فيها يحمل طابع المزيج الروماني والقوطي والعربي والمدجّن، أي أنه في المحصلة فن غربي أو وطني، ومن الشرق، كما كُتب، لا نجد إلا مسجد الباب المردوم الدخيل، رغم أن جذور هذا المبنى ترجع إلى قرطبة الأموية لكن جاءت مادة البناء مختلفة وهي الحجر. ربما بدت للبعض هذه الاعتبارات على أنها فلسفية وربما غامضة أو خادعة، لكن أن نجد مدينة مفعمة بالتناقضات وبدون منهج فكري خاص بها فالمحصلة هي أنها ابنة الطرف التاريخي غير محدد المسار، وهذا يقودنا إلى موازاتها بصقلية النورماندية خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، حيث نجد أن الفن اليوناني والبيزنطي والإسلامي المتبقي في المدينة (هنا نجد أن العصر الإسلامي يرجع في بدايته إلى عام 828م)، قد جعل المؤرخين المحدثين يكتبون عبارات مثل هذه: «هذا التواء ليس ثمرة إيجابية لعدة تأثيرات بل هو عبارة عن مراحل من التحولات النشطة التي طرأت على العناصر البيزنطية والنورماندية والإسلامية والمحلية، وولدت هذه الأخيرة، في بداية المصور الوسطى، من رماد الثقافة اليونانية الصقلية والرومانية المحلية على شكل

تتسم طليطلة بأنها مدينة الملتقيات المتعددة، فهي تزخر بالكثير من التأثيرات القادمة من أنحاء شتى، فخلال القرن السادس عشر يحولها الفنان «أل جريكو» إلى صورة كاريكاتورية من خلال قمة الكاتدرائية التي تسيطر على هذا المبنى، وهو مشهد كثيراً ما تجرى مقارنته بالقدس ويسبق ذلك الـ Golgatha (أي الصخرة التي صلب عليها المسيح). تنزه الفنان «أل جريكو» في الحوار الضيقة لهذه المدينة، وهذا ما يدل عليه مخططة الرائع لها الذي يشير فيه إلى المديد من الكنائس المدجّنة، ولكن بدون أثر للمساجد أو المنارات حيث توارت آنذاك تحت تأثير الكنائس. ويعتبر القرن السادس عشر آخر عهود العمارة العربية بالمدينة، فقد أصبحت في ذلك الحين العاصرة الأكثر تميزاً بطابعها الديني في شبه جزيرة إيبيريا، فيها توجد 31 كنيسة خارج الرقعة الحضرية، أي أكثر من الذي كانت تتوافر عليه إشبيلية عام 1248م وما تلا ذلك، وكان السكان يصلّون في دور عبادة إسلامية قديمة ومستمرية وعبرية، وكانوا على وهي بأنه تحت الكاتدرائية القوطية توجد أطلال المسجد الجامع مثلما هو الحال في كثير من دور العبادة المدجّنة التي كانت تعمل آنذاك بعض ملامح عصر النهضة، ويصاحب هذا وذاك أطلال حضارة قوطية زالت أو طُمرت لكنها كانت واضحة المعالم في التيجان التي أعيد استخدامها، وقد اتضحت معالم هذا الخليط من المباني الخاصة بالإثنيات المختلفة في «الوثائق المستمرة» خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر؛ لقد كان خليطاً تعرض للتدمير البشع، لكننا اليوم يمكن لنا أن نرى فيه معابد ترجع للمصور الوسطى لها أطلال وزخارف يمكن تفسيرها في أكثر من اتجاه، أي هناك ما هو غريب وغير عادي وقد أصبح القاسم المشترك هو القوط والعرب والميريون والتوجهات القوطية وعصر النهضة؛ وأحياناً ما نجد دار العبادة وهي تأخذ اتجاهاً خادعاً، حيث السهم يتذبذب بين الجنوب والشرق والجنوب الشرقي، وهذا كله تعدد أمام

1 - ما هو قوطي:

لم يصل إلينا مبنى قائم من العمارة القوطية الطليطلية المتعلقة بالكناش، وبالنسبة لدور العبادة المستعمرة الافتراضية التي كانت أثناء الحكم العربي يمكن الخلط بينها، معمارياً، وبين مساجد الأحياء القديمة، التي لا يتجاوز عدد أروقتها ثلاثة أو أربعة متجهة من الشمال إلى الجنوب، مع نمط المخطط الصليب، على الشاكلة البيزنطية، التي عليها مسجد الباب المردوم (999م) وهو مبنى يضم، مثل باقي المباني المعاصرة له، المقد العدوي من الأجر والجدران من الدبش المصعوب بمداميك من الأجر. هناك أمر لم يتم التوصل إلى حل بشأنه بعد معمارياً وهو الخاص بوضع المدينة خلال عصر الإمارة حيث نجد صورة غامضة لدار عبادة عربية ودار عبادة مستعمرة في مكان واحد ويفصل بينهما جدار، وهذا ما نجده في حالة المسجد الجامع طبقاً لرواية ابن حيان، إذ جرى ترميمه في عهد محمد الأول، ذلك الرجل الذي قام مع والده، عبد الرحمن الثاني، بأول عملية توسعة أو ترميم للمسجد الجامع بقرومية. يشير ابن حيان إلى أن منارة المسجد الجامع بطليطلة قد تهدمت وعندئذ طلب المسلمون موافقة الأمير محمد الأول لإقامتها (886م) باستخدام أموال الخراج، وطلبوا منه أيضاً أن يسمح لهم بضم الكنيسة المجاورة إلى المسجد. وقبل الأمير بكل ما طلبوه منه وبدأت أعمال البناء وضم الكنيسة. وقد وردت هذه اللفظة الأخيرة «كنيس» الأمر الذي يشير إلى وجود دار عبادة مستعمرة رئيسية، الأمر الذي يقودنا إلى تكرار عبارة قلناها قبل ذلك هي أن المسيحيين كان مسموحاً لهم استخدام كنائسهم في الرقعة الحضرية للمدينة، لكن لم يكن مسموحاً لهم بناء كنائس جديدة اللهم إلا إذا كان ذلك خارج الأسوار حيث كان المستعمرون يعيشون في أحياء مختلفة عن التجمعات السكانية الإسلامية (ليفى بروفيسال). لكن في طليطلة، يبدو أن كل شيء قد تم داخل الأسوار، فتلك الصورة التي أوردها ابن حيان تمكس لنا أمر توسعة مساجد سابقة

فن إقليمي يميل للتقديم لكنه، مع ذلك، به الكثير من التعبيرية. أي أن الأمر شبيه بما حدث في طليطلة حيث اتحدت مجموعة من الشعوب في مجتمع ثقافي وديني. إذن نجد أن تاريخ أو فلسفة الآثار الطليطلية هي الصورة الحية لإسبانيا. وهنا نقول إن تاريخ قرومية العربي يمكن أن يقاس بتاريخ مسجدها الجامع، وتاريخ إشبيلية بتاريخ المسجد الموحدي الجامع ومعه الخير الداء، أما طليطلة فإنها تقتصر لمسجد جامع، دون أي أثر له، وبالتالي لا يسمنا إلا أن نسعد بما لدينا الذي يتمثل في مسجد الباب المردوم، ابن مسجد قرومية، لكنه يعمل بصمات محلية واضحة.

كانت طليطلة خلال الحكم العربي عاصمة الثغر الأوسط، وتقع على مسافة قليلة من مدينة «وادي العجاردة» التي انتزعت منها صفة العاصمة؛ إلى طليطلة كان يفد العرب من تونس ومن أصقاع أخرى لحياة الرباط أو التهوي للجهاد. وقد قضى عبد الرحمن الثالث بعض الليالي فيها عدة مرات، على رأس جيشه، وغزاهما من جديد عام 932م وكان فيها العديد من السكان المستعربين، وعندما استولى عليها هذا الخليفة جرت إعادة بنائها من جديد بما في ذلك، على ما يبدو، المسجد الجامع؛ لكننا رأينا أن عبد الرحمن الثالث أحترم الكناش وظلت أبوابها مفتوحة، وابتداء من تلك اللحظة وحتى عام 1085م كانت المدينة عربية ومستعمرة وأخذت المباني الدينية طابع الأسلوب الأموي، بما في ذلك بعض الكناش القوطية التي لازالت قائمة مثل سانتا كروت وسانتا ماريا وسانتا ليوكاديا وسانتا إيولاليا إضافة إلى كنائس أخرى ظلت قائمة حتى أيامنا هذه، نجد أيضاً كنيسة سانتا ماريا التي تمثل التراكب المعتاد في مدننا أي كانت مبدأ قوطياً ثم مسجداً ثم كنيسة ثم كاتدرائية قوطية ذات مخطط غير عادي (1227م) وهذا ما نجده في صقلية النورماندية أي مساجد عامة أقيمت مكان كنائس، ثم تحولت إلى كنائس عند وصول النورماندين إلى الجزيرة.



2



1



5



3



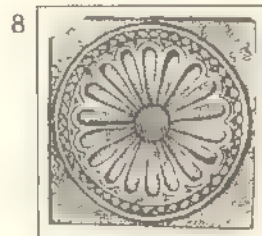
7



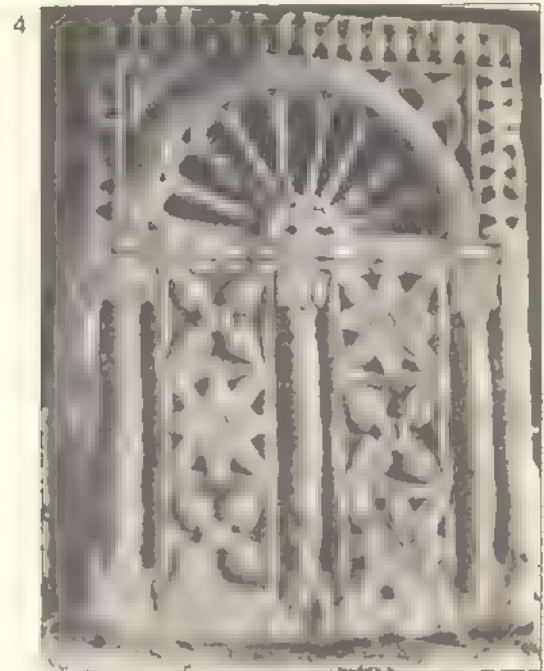
6



9



8

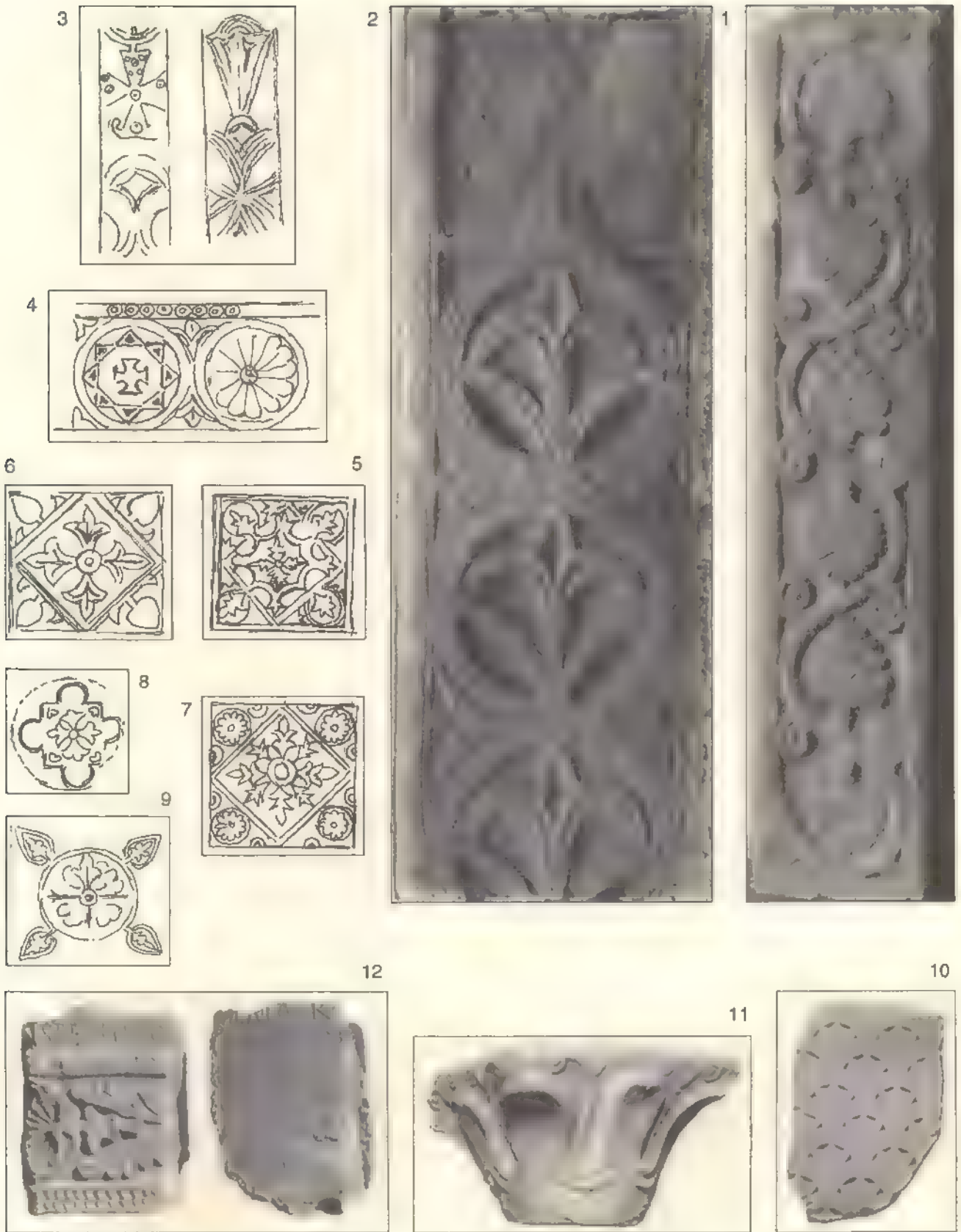


4

لوحة مجمعة ١
أطلال قونية في طيبة



لوحة مجمعة 2:
أطلال قوطية في طليطلة والمناطق المجاورة في المحافظة.



لوحة مجمعة 3
أطلال قوطية في طليطلة.



المسجد القرطبي الأول الذي شهد في عصر الإمارة، كما أن الصحن والمنارة يقعان في الجهة الشمالية، وربما كانا في المكان الذي فيه الآن صحن الكاتدرائية، في «أرض العناء» Alcana القديمة، الذي كان موجوداً خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر ثم قضى عليه الأسقف بدرو تينوريو، الذي شهد الصحن الحالي؛ وكان للصمت المطبق الذي خيم على المسجد الطليطلي الرئيسي أثره على ما لحق، إذ نجد أن العمارة اللاحقة في المدينة لا تبدو وكأن لها سابقة محلية ويشمل هذا ما هو إسلامي وما هو مدجن، ولا نقول بذلك عن العمارة المستعربة التي نجدها في أي من طبوغرافيات المدينة بتقويضاتها وخذاعها.

يبدأ تاريخ دور العبادة الطليطلية بكيميات من الكتل الحجرية المزخرفة، وهي كتل، كما قلت، قوطية أكثر منها رومانية وتوجد في مختلف مواقع المدينة، كما نراها في المساجد، مكانها المفضل، سيراً على أصول أميرية تم إقرارها في قرطبة وفي مدن أخرى، في تواز مع المساجد المتاحف في إفريقية، وهذا ما نجده في مسجد السليبادور أو الكنائس المدجّنة المبكرة التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر وطوال الثالث عشر (كنيسة سان أندرس وسان رومان وسانتا إيولاليا وسان سباستيان)، ذلك أن التدهور الذي عاشته العمارة القوطية أخذ يتوارى لتعود للظهور من جديد في المرحلة الانتقالية العربية المسيحية، وبالتالي أخذت القطع التي كانت هي المساجد ترحل إلى دور العبادة المسيحية الجديدة؛ كان لأمادور دي لوس ريوس أول من تعرض، عن قصد، لهذا الموروث القوطي الذي تجسد في عدد من الجزازات والقطع المحفوظ أغلبها في متحف الآثار بالمدينة ومتحف Concilios de San Roman، وفي متاحف معاصرة (لوحة مجمعة 1: 1، 2)، ويبلغ عدد هذه القطع في الوقت الحاضر أربعمائة، تبرز من بينها القافذة ذات العقد الحدودي المزدوج (3)، التي عثر عليها في سان خنيس، وهي دار للعبادة

على القرن الثامن على حساب دار للعبادة المسيحية، سيراً في هذا على السهامة المناهضة للمستعربين التي سار عليها محمد الأول، إذ جرى في عصر توسعة الكثير من المساجد، وهي المساجد الكبرى في بعض المدن مثل سرقسطة واستجة ومدينة شنونة ومدينة البيرة وملقة وربما مسجد تطيلة. وابتداء من القرن التاسع حتى بناء مسجد الباب المردوم (999م) تكاثرت في طليطلة الأروقة والمقود العودية والأبراج التي لا نعرف على وجه الدقة تاريخ بنائها، وكان كل شيء يسير على هدى الفن الأموي في قرطبة؛ لم يتبق أي محراب في المدينة؛ ولا بد أن أعلى تأثير لقرطبة الأموية في العمارة الطليطلية قد تجلّى في الأساس في المسجد الطليطلي الجامع الذي تأسس في عهد محمد الأول، الذي ربما حظي بالتوسعة أو الإثراء في عصر عبد الرحمن الثالث أو الحكم الثاني، ذلك أن عمليات التوسع العيقرية والمعقدة التي عاشها المسجد الجامع بقرطبة (ق 10) كانت لها أصدائها على المسجد القرطبي انطلاقاً من القاعدة العامة الخاصة بزيادة السكان، فكلما زاد عدد السكان دعت الحاجة لزيادة مساحة المسجد لصلاة الجمعة وما يصحب ذلك من إثراء زخرفي، فإذا ما كان قد جرى تطبيق هذه القاعدة على مساجد ثانوية في أحياء طليطلة مثل مسجد سليبادور وسانتا خوستا وروفيينا بزيادة رواق واحد خلال القرن الحادي عشر، فماذا عن هذه النمطية المتحركة الخاصة بمخطط المسجد الجامع الذي يقع وسط المدينة وهو محط أنظار المسلمين كافة؛ في هذا المقام نجد أن مساجد الثغر الأعلى (ومنها كل من مسجد تطيلة ومسجد سرقسطة على سبيل المثال) عاشت الأحداث نفسها التي عاشها المسجد الطليطلي، وقد أمكن معرفة مناسات المسجد من خلال مقاسات الكاتدرائية بتطبيق تقنية «الجيو تكنيك» (كونراد فون كونرادشيم، وجارثيا وأورتيت) (انظر لوحة مجمعة 24 من الفصل الأول)، ذلك أن أبعاد الحرم تقترب من أبعاد مثيله في



أخرى ذات طبيعة خاصة، وهي ترجع إلى هذه القرية الأخيرة، وهي ذات عقود متقاطعة نصف أسطوانية (لوحة مجمعة 2: 11)، ويمكن أن نضع ذلك المقدر في طبيعة العقود الحدودية المتقاطعة في المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر ومسجد الباب المردوم؛ هذه القرية، الموناسيد، ورد اسمها عام 1086م في معرض ما تبرع به ألفونسو السادس لكنيسة سانتا ماريا (كتب اسمها المنستير) (ريبيرا ريثو). تضم كنائس سانتا إيولاليا وسانتا ليوكاديا وسان سباستيان تيجان قوطية مهمة (لوحة مجمعة 1: 2) وقطعاً في كنيسة سان بيثنتي، وسان بدرو مارتير، والقديستين خوستا وروفيينا، إضافة إلى تاجي عمود جرى استخدامها. لسنا ندري سبباً لذلك، داخل مسجد الباب المردوم وهو مبنى يبدو في ظاهره أنه يرجع إلى عصر الخلافة. لكن لم نتمكن، حتى الآن، تسجيل التيجان العربية التي تنسب إلى دور عبادة سابقة على عام 1085م، ويبدو أن هذه القطع جميعها موجهة لقصور مملكة الطوائف التي ظهرت في طليطلة خلال القرن الحادي عشر. أشرت قبل ذلك إلى أن مسجد السليادور، في طليطلة، يضم ثروة قوطية مهمة بدءاً بقاعدة مهمة عليها مناظر قديمة تتعلق بمجرات المسيح (لوحة مجمعة 14)، إضافة إلى قطع أخرى عليها زخارف نباتية (لوحة مجمعة 3: 1، 2)؛ ويضاف إلى ما سبق بعض الكتل الحجرية التي عثر عليها في متحف الآثار بالمدينة (3) (4) (5) حيث نجد أن لعناصرها الزخرفية النباتية صلة بما نجده على الجدران المسجلة في منطقة الثغر الأوسط: كاندراثة لشبونة (6) حصن مالبيكا دي تاج (طليطلة) (7) وكنيسة ألكويسكار القوطية (قصرش) (8) وهي ماردة. ولمزيد من التعمق في هذه العناصر الزخرفية نجد أحدها على كتلة حجرية في قصبة سوسة (تونس)، نشر عنها أ. ليزن دراسة (9). هناك تاج كورنشي ألمس، يعتقد أنه قوطي، في متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة 20: 3)، وكذلك الأمر بالنسبة

تقع وسط المدينة، إضافة إلى جزء عثر عليه في حارة تحمل الاسم المذكور (خوليو بوزس مارتين - كليتو)؛ وإلى هذه القطع تُضمّ خلال السنوات الأخيرة قطع أخرى من المدينة نفسها أو من قرى أخرى مثل تلمنكا (4)، حيث يقول جومث مورينو بوجود كنيسة قوطية عثر على أطلالها الزخرفية في الكنيسة والبرج، إضافة إلى قطع أخرى جرت الأفادة منها في بناء أسوار هذه المدينة التي تعرضت للكثير من التدمير؛ نجد أيضاً سان بابلو دي لوس مونتس التي درس القطع التي بها أ. ري باستور (5) (لوحة مجمعة 2: 1)؛ وفي إيروستس نجد حلية معمارية متموجة ملساء، وقد درست بعض القطع في الموناسيد (لوحة مجمعة 2: من 5 إلى 11)، وكذا لوحة تأسيس للكنيسة القوطية «لوس إيتوس»، في أورجات (لوس بالماسيدا). انتهى المأل بالكتل القوطية الأكثر أهمية في مسجد السليادور حيث نشر على عمود مربع مهم، سوف نعرض له في موضع آخر؛ ولا زال البرج المدجج سانتو تومي يضم حتى اليوم قطعتين مهمتين، إحداهما غير مسبقة داخل الباب، والأيقونة ذات المحارة والعمودين الصغيرين (لوحة مجمعة 1: 1)؛ وهناك قطعة شبيهة في سان أندرس (لوحة مجمعة 2: 4)، وكذلك قاعدة عمود وحلية معمارية متموجة جرى استخدامها في القطاعات الداخلية في دار العبادة المذكورة. أمكن أيضاً العثور في جسر القنطرة على بعض القطع (لوحة مجمعة 1: 6، 8)، وكذا من باب المدينة الذي يحمل الاسم السابق (9)؛ نرى هذه القطع في Abades في قطاع سور قريب من باب كامبرون أو الباب القديم المسمى باب اليهود. إذن هناك العديد من القطع التي تضم بعض الزخارف النباتية ذات البتلات الأربع، وهي ذات طبيعة ترجع إلى مدينة ماردة طبقاً لجومث مورينو، منتشرة في المدينة (لوحة مجمعة 1: 1، أ - H - G ورقيم 2 E) وكذلك في سان بابلو دي لوس مونتس (5) وقطعة أخرى في الموناسيد (لوحة مجمعة 2: 10). هناك قطعة



لممود مربع مزخرف يحمل فوقه العقد العربي الحديدي لمسجد اقتراضي، هي الكنيسة المسماة اليوم سانتا خوستا و روفينا. توجد في باب «الشمس» (ق 14) بقايا تابوت يرجع إلى بداية العصر المسيحي، وكذا، في بيساجرا القديمة، نجد المنبجة المفتاح للمقد المركزي الخارجي وهي قوطية كما أشار إلى ذلك جومث مورينو. وهي بعض أقدم الأبراج الطليطلية، التي ربما قامت بدور المثدنة في فترات سابقة، نجد أفاريز حجرية ذات زخارف قوطية موضوعة حسبما اتفق وسط الديش في العواطف الخارجية، وهذا ما نراه في سان بارتولوميه، ذلك أن بعض نوافذه يضم عموداً صغيراً فيه تاج من المراز نفسه، إضافة إلى أعمدة صغيرة لنوافذ في برج سانتياجو دل أزبال. وسوف نرى في حينه التيجان الاثني عشر القوطية الرائعة التي أعيد استخدامها في عقود الكنيسة المدجّنة سان رومان التي تم تكريسها عام 1221م في الوقت الذي وضع فيه حجر أساس الكاتدرائية القوطية مكان المسجد، وتجري إضافة المذبح المدجّن لمسجد الباب المردوم هناك قطع قوطية مهمة في متحف Los concilios: 10، 11 (من كنيسة سانتا خوستا وسانتا روفينا)، 12: نقوش كتابية عثر عليها إلى جوار كنيسة «كريستو دي لايجيا» (م.خ. دي أرغونيمس) (لوحة مجمعة 3).

هذا التراكم من القطع السابقة على العصر الإسلامي والذي لم تشهده أي مدينة في الأندلس، ماعدا قرطبة وماردة، حيث يحظى الأول بعدد ضخم من القطع في مسجدها الجامع، يؤكد أمر بدهياً، وهو أن النشاط المعماري في هذه المدينة الملكية، على عصر الملك القوطي ريكايريدو لم يكن أقل من الذي عشناه مع هاتين المدينتين الأخريين، كما تشير المصادر الأدبية المسيحية على أن الكنائس في ماردة كانت رائعة الزخرفة، وهذا ما تفصح عنه بعض الأعمدة المربعة التي جرت الإفادة بها في قصبة المدينة التي شيدها عبد الرحمن الثاني؛ وتحدثنا هذه المصادر الأدبية عن

كنائس قوطية طليطلية، ولكن دون أي تحديد طبوغرافي لها. وقد أشار بعض المؤرخين أن المملكة الإسبانية القوطية في طليطلة تمثل اكتمال أول توحيد لإسبانيا، وتقوم قواعد هذه الوحدة على مسيحية السكان الإسبان الرومان إذ أعلنت المسيحية ديانة رسمية بعد الاجتماع الأسقفي في طليطلة عام 587م في ظل حكم الملك ريكايريدو؛ وعندما سقطت دولة القوط عام 711م أمام زحف الإسلام عاش الفن حالة التدهور التي كانت عليها الأوضاع السياسية والثقافية خلال حكم القوط. كان في طليطلة كنائس لها عقود حدوية إسبانية أو شديدة الانحناء، وجرى إثرائها بالقطع التي شهدناها في اللوحات المجمعة السابقة، وجرى ذلك في الأديرة الريفية أو الكائنة في الأرباض، وفي هذا الإطار يمكن تصنيف المباني التي إليها تنسب القطع التي عثر عليها في سان بابلو دي لوس مونتس وهي الموناسيد (من المسمى المسيحي أو اللفظة العربية الموناستير)، ولما كان الموروث القوطي في كل من طليطلة وماردة يتسم بالثراء وتشاركهما قرطبة، هنا يجب إعادة النظر في دور البطولة الذي قامت به هذه الأخيرة في المراحل الأولى لتكوّن ملامح الفن الأموي طوال القرنين الثامن والتاسع وأن نشرك معها مدينة نهر التاج (طليطلة). وما يمكن قوله في هذا المقام هو أن طليطلة، على طول نشاطها الفني الإسلامي، ثم المدجّن بعد ذلك، سرعان ما تبنت كافة التجديدات التي كانت تظهر بشكل تدريجي في كل من قرطبة وإشبيلية وغرناطة، ولم تضارعها أية مدينة إسبانية إسلامية في مجاراة التجديدات القرطبية منذ البداية حتى عام 1085م وكذلك في بقاء واستمرار بعض العناصر القديمة مثل العقد الحديدي الكلاسيكي، يليه العقد المفصّص خلال النصف الثاني من القرن العشرين، والمكون من ثلاثة أخمسة فصوص، ليس أكثر، وسواء كان مصحوباً بالطنف أم لا، وظلت هذه العناصر تقوم بدور البطولة حتى نهاية الفترة المدجّنة.



يبدو أنها كانت كنيسة مستعربة أو مسجداً (أطلال قوطية وعربية)، وسان تيرسو، إضافة إلى أديرة قوطية. وهنا يجب أن نشير إلى هذه المعلومة التي تقول إن ألفونسو السادس عندما غزا المدينة تبرع لكاتدرائية ملابطة (التي كانت آنذاك مسجداً) بكل الأديرة التي كانت مفتوحة في المدينة. واجتمع الأساقفة [الاجتماع التاسع (655م) والعاشر (675م)] في كنيسة سانتا ماريا دي ملابطة، ويقال إنها أثناء حكم المسلمين للمدينة كانت هناك كنيسة تسمى «كنيسة الملك» شيدت في عصر القيصر دقلديانوس (الحميري)، كما وردت هذه المعلومات أيضاً في كتاب التاريخ الأبيدوري «Historia Pseudoisidoriana» غير أن التسمية هي الآن «سانتا ليوكاديا»، عصر الإمبراطور دقلديانوس، ولا شك أنها واحدة من الاثنتين الكائنتين داخل الأسوار.

هذا هو كل شيء بالنسبة لدور العبادة القوطية التي تفقر لأسس أثرية تؤكد بنية بعضها، ذلك أن نموذج المخطط، على شكل صليب، الذي وجدناه في مسجد الباب المردوم لم تتم البرهنة على وجوده بشكل حاسم في المدينة، اللهم إلا إذا قبلنا بصحة ما عليه الكنيسة القوطية الناجمة عن عملية الجسّ الجيوتقني في الكاتدرائية وقام به كونراد كوندراشيم؛ تم تعديلها في القطاع المجاور للممود المربع للكاتدرائية، وبالتالي فهي تقع في حرم المسجد الجامع الذي يرجع لعصر الإمارة، وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى ما عليه المسجد القرطبي سانتا كلارا الذي شيد على أطلال كنيسة ترجع إلى العصر المسيحي الأول ذات الطابع البيزنطي، والتي يتكون مخططها من تسعة فراغات متعددة (مارفيل رويث)، وربما ترقد تحت الأطلال المعمارية أطلال عمارة دينية قوطية اختلطت بأطلال المساجد التي استولت عليها مع بداية القرن الثالث عشر، عندما أخذت تعم المدينة نماذج دار العبادة المدججة المشيدة من الآجر. وربما كانت تلك الأطلال

تؤكد المصادر الأدبية المسيحية التي أوردتها بويرتاس ترياس أن مسمى «سانتا ماريا» كان يطلق على الكثير من الكاتدرائيات القوطية، فهل كانت ملابطة وحدها هي التي تضم معبدتين يحملان الاسم نفسه، أحدها دار العبادة التي أصبحت اليوم الكاتدرائية، بينما الآخر هو الذي يوجد في منطقة الحزام، أي داخل أراضي القصر العربي، طبقاً لنظرية خوليو بورتس مارتين كليتو؟ يبدو أن مسمى سانتا ليوكاديا الذي نشير إليه هذه المصادر قد أطلق على ثلاثة دور للعبادة، طبقاً لـ ب. فلورس، حيث عاشت القديسة، ربما كانت الكنيسة التي توجد في منطقة سان رومان، والكنيسة الخاصة بسجنها إلى جوار القصر، وضريحها في البازيليكا التي تقع خارج الأسوار، وهي اليوم كنيسة كريستودي لاييجا حيث أقام هناك بعض الكهنة برئاسة رئيس الرهبان، عام 1162م، ثم تحولت بعد ذلك بسبع سنوات إلى دير (ريبيرا رثيو). علينا أن نتذكر أن قرطبة كان فيها داران للعبادة تحملان المسمى نفسه: سان أنيسكلو). كما ورد في ملابطة ذكر اسم كنيسة «سانتا كروث» ولكن دون تحديد للموقع أي فيما إذا كانت داخل الأسوار أم خارجها؛ هناك أيضاً كنائس الرسولين بدرو و باولو، وسان كوسمي، وداميان، حيث تظهر هاتان التسميتان وقد أطلقنا على دور للعبادة ورد ذكرها عام 1162م (ريبيرا رثيو)، نذكر أيضاً أديرة مثل سانتا إيولاليا وسان ميغل، فربما كانت هي الكنائس المعاصرة، داخل الأسوار، التي تعمل هذه التسميات وهي ذات أسلوب مدجّن، مشيدة من الآجر، إذ نرى أن الأولى تضم تيجان أعمدة ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام في الرواق الرئيسي، لكن لم يرد ذكر اسم سان سباستيان، فربما كانت مسجداً خاصة إذا ما وضعنا في الحسبان المحور المركزي الذي يمتد من الجنوب إلى الشمال (أطلال قوطية)، وسان خنيس (أطلال قوطية)؛ وهناك كنيسة سان لوكاس (بدون أطلال قوطية)، ثم سانتا خوستا وسانتا روفينا. التي



للقطع القوطية، الأمر الذي يقودنا إلى التفكير بأن طليطلة Tuleum الرومانية قد تعرضت لتعديل جوهري قبل أن تصبح طليطلة العربية. ومن خلال «العولبة المستمرة»، لعام 754م، التي استخدمها تويرس بالباس في أبحاثه الطليطلية، ومن خلال Chronican de Isidorus Pascensis نعرف أن «وامبا» Wamba. أحد الملوك القوط، عام 674م، قام بتنفيذ أعمال مهمة لتجديد طليطلة وتجميلها، الأمر الذي جعلها تسهم في استمرارية النقوش التذكارية التي توجد على لوحات من الرخام الأبيض والقائمة عند الأبواب وبعض الأبراج الصغيرة. وبالنسبة للصورة التي كانت عليها الكنائس القوطية الطليطلية تجدر الإشارة إلى بعض الرسوم التي تضمنها مخطوطة «Codice Vigilanus» لسان مارتين دي ألبيدا، نابارة (انظر لوحة مجمعة 24: 6 في الفصل الأول)، وكذا كنيسة سانتا ماريا وسان بدرو، وهي عبارة عن مباني بسيطة ولها واجهات من صنفين إحداها ذات باب له عقد نصف أسطواني فوقه خط من نوافذ أربع ذات عقود متماثلة، وربما كانت حدوية؛ أما الثانية فلها نافذتان على جانبي المدخل، ويشير الرسمان إلى جسم المذبح وسقفه الخاص به لكنه أقل حجماً من جسم المبنى. هناك الكثير من هذه الرسومات في المكتبة الضخمة الخاصة بالمخطوطات المستمرة إذ نجد فيها إلحاحاً على مباني ذات واجهات حية مكونة من عقود متراكبة في قطاعات رأسية مرتبة ولها المقعد العدوي الكلاسيكي. وهذه العناصر كلها تنقلنا، إحقاقاً للحق، إلى بوابة سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة، ولا شك أن هذه الأشكال منبثقة عن الباب المذكور وهذا ما تدل عليه التوجهات أو صور طبق الأصل لتلك الواجهات القوطية التي زالت من الوجود، وعلى أي حال فإن الباب ذا المقعد الزخرفي ظل قائماً في واجهات دور العبادة الطليطلية (لوحة مجمعة 4: 1، 2 سانتياجو دل أزابال، 3 سانتا أورسولا طبقاً لـ ف. دلت ساجويس، 3: سان أندرس، والواجهة رقم 6 لباب الشمس)، وربما

التي يمكن العثور عليها إلى جوار الكنائس اليوم، وتشير الدراسة المعنونة «الوثائق المستعربة الطليطلية خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر» لجونثاو بالنسيا إلى دار العبادة المدججة سان رومان، التي تم تكريسها (عام 1221م)، والتي ترجع لعام 1125م، وهذا تاريخ قابل للتطبيق على مسجد أقيم هناك، اللهم إلا إذا كان كنيسة قوطية، الأمر الذي يفسر ذكرها قبل ذلك، ثم أعيد استخدامها في البلاطة الرئيسية لدار العبادة المدججة، وهذه أدوات حمل غير ضرورية ذلك أنها ملصقة بأعمدة مربعة قوية مشيدة من الحجر، ولهذا فإن التيجان تحمل إشارة رمزية أو تمبير عن الجمالية القوطية التي ضاعت. غير أن من الصعب أن نعرف فيما إذا كانت سياسة توزيع القطع القديمة، التي كانت محط اهتمام العرب في الأندلس وإفريقية، سواء كان ذلك أثناء الحكم العربي أو الحكم المسيحي كانت تتبع خطأ منطقياً أو تعسفاً، وهي تلك التي عثر عليها في إطار تلك الحفريات أو الحي أو الكنيسة أو الدائرة لدعم بناء دار العبادة الجديدة. وفي هذا السياق لم نتمكن من التوصل إلى خط واضح فيما يتعلق بالمسجد الجامع بقرطبة والتي لا نستطيع أن نصل إليه قطع من مختلف أنحاء إسبانيا وكذلك شمال إفريقيا. نعود إلى الحالة الطليطلية وماضيها الروماني والقوطي، لنجد أن المدينة تعيش حالة تموين ذاتي، لكن أين ذهبت هذه المجموعة الثرية من التيجان والأبدان وقواعد الأعمدة والعليات المعمارية المتموجة التي كانت في المسجد الجامع الطليطلي؟ إذا ما قبلنا بأن بعضها هو مجموعة أبدان الأعمدة الرخامية المقامة الآن في الكورس الحالي للكاتدرائية، رغم أن أقطار هذه الأعمدة لا تشير إلى ذلك، إذ لا يقل أن تكون جزءاً من أروقة المساجد الرئيسية. وربما كان مصدرها قصورا عربية محلية كانت قد أخذت تتضاءل خلال القرن الثالث عشر. هناك ملاحظة أخرى ليست أقل إدهاشاً ألا وهي قلة القطع الرومانية بالمقارنة بالكثرة الهائلة



مستشفى سانتا كروث أو «الوادي الوطية» V. Baja، هي المنطقة التي بدأت فيها الحفائر الآن، بالنسبة للكنائس يجب أن يحترم المكان الذي عليه الكاتدرائية وأغلب الكنائس. ربما كانت كنيسة سانتا ليوكاديا (التي توجد في Pretorio أو في الرّيض)، في الرّيض المسمى «الوادي الوطية»، وكذا كنيسة سان بدرو وسان باپلو (في Pretorio) كانت مرتبطة بالمقر الافتراضي للملكة القوطية الذي كان قائماً هناك.

2 - ما هو مستعرب وما هو مدجن؟

وماذا عن الكنائس المستعربة؟ هذا هو التساؤل نفسه الذي طرحه قرطبة، رغم أنه ينسب إلى السيد رودريجو خيمينث دي رادا (De rebus Hispanie) النبأ القائل إنه أثناء الحكم الإسلامي للمدينة (711-1085م) كانت هناك تسع كنائس تمارس فيها الشعائر، وبالتالي يمكن اعتبار أنها ترجع إلى العصر السابق على الإسلام، هذه الكنائس هي «سانتا خوستا و روفينا، و سانتا إيولاليا، و سان لوكاس، وسان سباستيان، وسان ماركوس، وسان توركواتو أمينوم سانكتوروم Omnium Sanctorum وسانتا ماري دي العزام، وسان كوسمي، وسان داميان»؛ هذه الكنائس الموضوعية بين علامات التخصيص أوردها الباحث الطليطي خوليو بوزس مارتين - كليتو. إذ أضاف في أحد هوامش بحثه: «إن ذلك مرجعه تورس بالباس الباحث الذي أضاف كنيسة عاشرة إلى الكنائس التسع وهي سانتا ليوكاديا»؛ ويضيف الباحث في الهامش: «إن هذه الكنائس التسع ومعها الماشرة لم تظهر في المكان أو المصدر المشار إليه والخاص بخيمينث دي رادا، وما هو قائم هو الإشارة إلى ست كنائس دون ذكر أسمائها، وبالتالي فنحن نجعل المصدر الذي اعتمد عليه تورس بالباس بشأن هذه المعلومات». وردت الأنباء الأولى الخاصة بالكنائس المستعربة في وثائق «أرشيف الكاتدرائية» التي

كان تقليداً أو سيراً على شاكلة واجهات المساجد في المدينة، التي لا نعرف بدقة تواريخها، مع الأخذ في الحسبان واجهات مسجد الباب المردوم حيث نرى لأول مرة في المدينة المقود الحدية متراكبة فيما بينها وهذه إحدى سمات الكنائس المدجّنة محل التعليق. ورغم ذلك تجدر الإشارة بالنسبة لهذه الأبواب، إلى المخطط A لكنيسة سانتياجو دل أرابال بحلياتها في الجوانب التي تذكرنا بأبواب المساجد الموحّدية الإفريقية، نمط B، وهذا يقودنا إلى مناقشة ما إذا كانت تلك الأبواب الطليطية، بما في ذلك المقد الحديدي الذي يحيط به عقد مقصص، كانت ذات أصول موحّدية وليست أموية (في هذا الشأن انظر لوحة مجمعة I الفصل السادس)؛ وبالنسبة لأصول هذه الواجهات جميعها، التي تتسم بالأهمية والنموض، والتي نراها في بعض المباني المدنية أو الدينية في إفريقية ربما علينا أن نتأمل تلك العلية التي ينظر إليها على أنها قوطية والتي هي جزء من «مجموعة بتكارين»، بنسلفانيا (متحف الفن في فيلادلفيا) (انظر لوحة مجمعة 17، 13 في الفصل الأول)؛ من خلال هذا المنظور إذن نجد أن ما هو قوطي في طليطلة يرقد تحت الأرض ولم يكتشف بعد، وفي هذا السياق ربما نحصل على المزيد من المعلومات ذات الطابع المعماري والزخرفي من خلال ما جرى العثور عليه، خارج الأسوار، من مدينة حربية أوحى أوستقراطي يرجع إلى العصر القوطي، بمحاذاة نهر الناج في ذلك القطاع الأيمن لجسر سان مارتين.

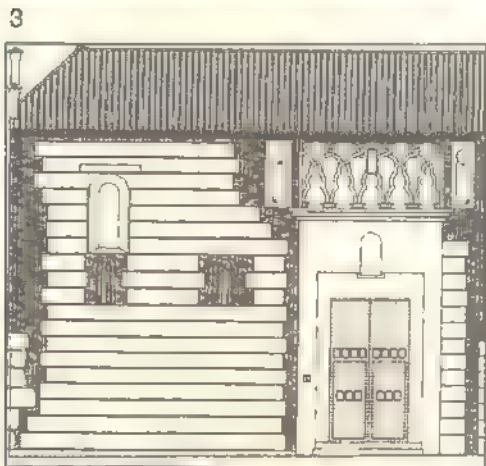
هذه الاكتشافات ذات الطابع المزدوج، الملكي والديني، خلال العصر القوطي والعصر الإسلامي، يراها بعض الباحثين في أيامنا هذه (الملكة القوطية بطليطلة و Historia gothorum S. ildefonso)، تلوح النظرية والنظرية المضادة بالنسبة للثقافة الأثرية القوطية بالمدينة؛ فإذا ما كان مركز سلطة المملكة القوطية موجود في القطاع الأعلى بالمدينة، وهذه هي النظرية التقليدية، أي في المنطقة المسماة «المرقب»



2



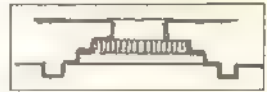
1



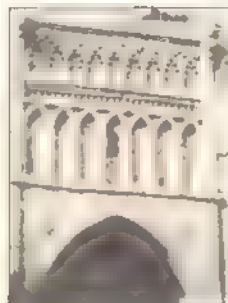
3



B



A



6



5

لوحة مجمعة 4
و جهات مدجنة طليطلة ذات تصميم على ساكنة أبواب لمساعد.



خلال الأعمال التي قاموا بها في المناطق الطليطالية بتدمير دور العبادة المسيحية وإلى تكريس المسجد الذي تحول قبل ذلك إلى كنيسة، وهناك حالات تشهد بذلك وهي ملابيرة وقلعة تراب القديمة. أخذت تصل إلى طليطلة أمواج من المستعربين يرافقهم مرشدهم الروحي وعدد كبير من أفراد الأكليروس (الحوالية اللائقونية الإمبراطورية)، وبعد الاستيلاء على ألمرية (1147م) اتجه الكثير من هؤلاء للتوطين في وادي نهر الناج.

يجب أن نأخذ في الحسبان أيضاً أن بعض القرى الطليطالية كان فيها معابد يهودية، تحولت بعد طرد اليهود إلى مساجد جامعة إسلامية، وكذلك حتى لا يقوم المسلمون ببناء مساجد جديدة غير التي كانت قائمة؛ ويمكن أن نذكر حالات مشابهة في إشبيلية القرن الثالث عشر. في ما يتعلق بطليطلة القرن الثاني عشر نجد أن بعض الباحثين يسلط الضوء على الأسقف السيد برناردو، الأسقف الأول في طليطلة، والرجل الذي اصطدم بالأكليروس المستعرب نظراً لأنه أجنبي وعمد للطقوس الإسبانية، فقد وجد هذا الأسقف أن دور العبادة القائمة كافة كانت تمارس الطقوس الدينية على طريقة المستعربين، الأمر الذي أدى إلى احتلال المسجد الجامع، ونقض ما تم الاتفاق عليه في وثيقة الاستسلام التي جرى توقيعها عندما سقطت المدينة في يد ألفونسو السادس 1085م (بورس مارتين كايو). إذا ما نظرنا للأمر من الناحية المعمارية نجد أن الكنائس التي يفترض أنها مستعربة قد جاءت دون أبراج. باستثناء كنيسة سان لوكاس، أي أن التي ليس لها أبراج هي سانتا إيولاليا، وسانتا خوسا وروفيينا، أما كنيسة سان سباستيان فإن البرج مدجّن ويلاحظ أنه متأخر تاريخياً إلى حد بعيد عن تاريخ بناء دار العبادة المستعربة أو المسجد؛ وكخط مواز لهذا نجد الشيء نفسه في الكنائس المستعربة شمال شبه الجزيرة الإيبيرية، التي درسها جومث مورينو، غير أن

ترجع إلى القرن الثالث عشر (ريبيرا رثيو). رغم أن الكنائس الست، مع مسميات التكريس موجودة في دحوالية الملك بدروه لكن لم يصلنا منها إلا أربع تعرضت لكثير من التعديل، وتحولت الأولى والرابعة إلى مساجد في التاريخ الحديث حسبما سنرى بعد ذلك، وبالنسبة للكنيسة المضافة، سانتا ليوكاديا دي العزام فإن ذلك الباحث الطليطالي يرى أن «كنيسة العذراء مريم بطليطلة، التي وردت في مخطوطة ترجع إلى عام 1067م، أثناء حياة المأمون، أحد ملوك الطوائف، أو في خضم ازدهار الحكم المريني، سوف تكون سانتا ماريّا دي العزام» وهي كنيسة مستعربة ورد ذكرها في وثيقة تبرع قدمها الملك ألفونسو السادس للكاتدرائية عام 1095م؛ وهنا يحتمل أنه عند تحويل الكنيسة الكاتدرائية سانتا ماريّا إلى مسجد، حلت محلها كنيسة أخرى تحمل الاسم نفسه ولكن داخل «العزام الإسلامي»، وكان يقام فيها المطران المستعرب حتى جرت استعادتها على يد ألفونسو السادس، فهل كانت كنيسة سانتا ماريّا، التي ورد اسمها عام 1067م، دار عبادة ملصقة أو قريبة من المسجد الجامع وسط المدينة، أي ذلك الكلاسيك القائم في أماكن كثيرة نذكر منها حالة تطيلة وحالة استجة؟ ومن ناحية أخرى فإن تلك الكنائس التي يبدو أنها ظلت تعمل صفة الكنائس المستعربة إذا ما كانت قائمة حتى ذلك الحين، وهي كنيسة سانتا خوسا وروفيينا، وكنيسة سان سباستيان ربما تحولت إلى مساجد، فإن علينا في هذا السياق أن نفكر في توزيع جديد لدور العبادة حسب الديانات خلال الفترة اللاحقة على الحكم المريني؛ فإذا ما نظرنا إلى كنيسة سان لوكاس، وسانتا إيولاليا لوجدنا أنهما تحلمان البصمات المدجّنة، ربما ترجعان إلى فترة متقدمة خلال القرن الثالث عشر، وبالتالي يمكن اعتبار أنهما كانتا مستعربتين ولكن من نمط جديد، بسبب هجرة المستعربين من إقليم الأندلس إلى المدينة الناجمة عن سياسات المرابطين والموحدين، إذ قام هؤلاء من



رأيناه في حالة الموتاسيد أو سان بابلو دي لوس مونتس. هي ذات مخطط على شكل صليب يكاد يكون يونانياً، ولها عقود حدوية، وقد انتقلت إلى مخطط المذبح الذي يبرز من الخارج على شكل مربع مثل الكنيسة المستمرة هي «بوشتره» خلال سنوات حكم عبد الرحمن الثالث، وكذا في سان ميغل دي إسكالادا التي ترجع أيضاً إلى القرن العاشر. نجد أن كنيسة «ملكيه» مشيدة من كتل حجرية صلبة مرصوفة دون مونة، وهذا أمر متاد في كل ما هو قوطي معروف بما في ذلك كنيسة سانتا ماريا دي ترامبال دي الكويسكار (قصرش) (لوحة مجمعة 5؛ 3) وفي الجامع الأموي الأول بقرطبة وكنيسة قبابها، كما ظهرت في المناطق المحيطة بها قطع من الجص الزخرفي، وهنا يجب أن نتساءل فيما إذا كانت الكنائس المظليطية ترجع إلى العصر القوطي.

3 - مواد البناء؛

ما نراه في المظليطة اليوم، من خلال عمارتها، السابقة واللاحقة على عام 1085م نجد أن مادة البناء هي الحجر والبش المعامد بدماميك، encintada، ويقول تورس بالباس إن ذلك يشمل أيضاً المسجد الجامع، غير أن العناصر الزخرفية الحجرية القوطية التي جرت دراستها كانت تتطلب وجود كتل حجرية على الطريقة الرومانية القديمة طبقاً لما نراه في بعض جدران «المرقب» Miradero (لوحة مجمعة 5؛ 4) وكذا ما نعرض عليه من بقايا جسر المياه (لوحة مجمعة 5؛ 6) وبعض الكتل الحجرية إلى جوار الباب المردوم، كما أن هذا الباب يضم عقوداً نصف أسطوانية مستننة على الطريقة الرومانية وربما القوطية (لوحة مجمعة 6؛ 7). هذه الكتل، الرومانية أو القوطية، نجدها قائمة كمواد بناء في الكثير من قطاعات الأسوار التي أعاد العرب بنائها في المدينة وكذا في مئذنة السليبادور. (لوحة مجمعة 6؛ 1) (باب القنطرة)؛ 2؛ (باب بيساجرا القديمة)؛

هناك استثناء ربما كان في الكنيسة القديمة سيلوس (954م) فقد أسفرت الحفائر عن وجود أثر لمخطط برج أجراس منفصل عن دار العبادة (هونتين). على أي حال فإن المصادر الأدبية المسيحية تشير إلى أن بعض البازليكات القوطية كانت تتوفر على أبراج، كان يطلق عليها مصطلح *turris* نظراً لأنها كانت أسطوانية رغم أنها شهدت أيضاً مربعة أو عريضة (بويرتاس تريكاس). كان في المظليطة قطع أبراج - مآذن في المساجد المهمة، وقد جرى التأكد من هذا في المسجد الحجري المسمى «سليبادور»، أي أن تلك التي ظهرت بعد التوقف الذي عشناء مع كل من سانتياجو دل أرابال وسان أندرس وسان بارتولوميه، - أي الأبراج التي جرى تصميمها كمآذن حيث السلاالم والنوافذ الخارجية- أخذت تنتشر في دور العبادة المدججة بالمدينة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر ولكن دون أن تتمحي عن هذه الأبراج بصمة المئذنة التي نراها متجسدة في النوافذ الأربع على مستوى واحد في الطابق السفلي، وكذا العقود الزخرفية في القطاع الخارجي لهذا الطابق، وربما كان ذلك سبباً على نموذج لمئذنة (هل كانت مئذنة المسجد الجامع في المدينة؟) منبثقة من المئذنة الكبرى القرطبية التي ترجع لعصر عبد الرحمن الثالث، حيث ظهرت في المظليطة مئذنة شبيهة بعدها مباشرة (هيلكس إيرنانديث).

يجب علينا أن نبحث عن مرجعية ملموسة في بانوراما المماراة المظليطية، القوطية والمستمرية، الخلووية، وهنا لوس أمامنا إلا دار العبادة المسماة «سانتا ماريا دي ملكيه» (لوحة مجمعة 5؛ 1، 2) فرغم أنها بعيدة عن المظليطة، فهي في دائرتها الإدارية، وقد صنّفها جومث مورينو على أنها مستمرية (1919م) بينما هناك نظرية أخرى تعتبر أنها قوطية طرحها مؤخراً (1980م) كاباييرو ثوريديا، ويرى ذلك الباحث أنه بعد القيام بالحفائر مؤخراً في محيط الكنيسة يمكن لحظ طبيعتها الديرية، وربما كانت شبيهة بما



الحجارة والتي جرت دراستها مؤخراً. يلاحظ أيضاً أن الواجهة الخارجية ذات العقد الحدودي المربي لكنيسة سانتا خوستا و روهينا مشيدة من الحجر على أسلوب عصر الخلافة، أي أن المساجد الأولى في طليطلة كانت تشيد من الحجارة وأحياناً من الدبش المصحوب بكتل الحجارة، وهذا ما نراه في أحد حوائط مسجد السلبادور. وربما كانت الأعمدة، التي زالت من الوجود، في المسجد الجامع الطليطلي من الحجارة التي ربما ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام، حيث كنا نتساءل عن مثال هذه الأعمدة في السطور السابقة بعد أن تحول المبنى إلى كاتدرائية قوطية عام 1227م. فهناك بعض المباني، اللاحقة على هذا التاريخ، التي تقتصر لوجود أعمدة قديمة أو عربية وهي سان رومان بما لها من اثني عشر تاج قوطي، وسان سباستيان وسانتا إيولاليا.

وعندما نقبل بأسبقية الحجارة كمادة بناء في دور العبادة القوطية والإسلامية خلال المرحلة الأولى، والمستعربة معهما، نشعر بالمفاجأة لوجود الأجر وبعض المداميك منه المصاحبة للدبش في مسجد الباب المردوم حيث فرض الأجر نفسه بشكل كامل في المدينة ابتداء من عام 1085م، رغم أن قاعدة أغلب الأبراج الكنسية القديمة كانت تدعمها الكتل الحجرية الضخمة التي أعيد استخدامها؛ هذه هي معضلة العمارة الطليطلية، أي التقابل بين الحجر والأجر، الحجر المقطوع جيداً أمام الأجر، إذ يلاحظ أن هذه المادة الأخيرة أخذت تفوز المدينة خلال العقود الأخيرة من القرن الماشر؛ وقد حدثنا تورس بالباس عن هذه المادة وعن طريقة استخدام الدبش والجمع بينه وبين الأجر، رغم انفصالهما عن بعضهما في مسجد الباب المردوم إذ يقول «يمكن أن يكون من التفتيات المعجلة الجمع بين الدبش والأجر وهذا من الأمور السائفة في العمارة الرومانية خلال الأونة الأخيرة من حياة الإمبراطورية وهو ما يطلق عليه حديثاً *opus mixto*» ولم نذكر هنا المباني البيزنطية التي نشهد فيها تبادلاً بين السنجات

3: (باب الشمس)، 4، 7 (الباب المردوم)، 5: (برج أمام باب القنطرة)، 6: (برج أبادس Abades)، 8: (باب كامبرون أو باب اليهود)؛ وربما كان مصدر الكثير من هذه الكتل الحجرية دور العبادة القوطية التي أخذت تُستأصل، توافقاً مع الترميمات التي قام بها عبد الرحمن الثالث بعد غزو المدينة خلال عامي 932 و 934م، وإلى ذلك الخليفة ترجع الأسوار الجديدة، من الحجارة المرصومة بطريقة أدية وشناوي في منطقة العزام، والصور الكائن في منطقة «سوق الدواب» والقطاع الموازي لنهر التاج (لوحة مجمعة 7: 2)، وسيراً على البناء باستخدام الكتل الحجرية أو كتل حجرية عربية جديدة، خلال القرن الماشر الميلادي، يبرز أمامنا البرج القائم في الطرف الخارجي لجسر القنطرة (1) وكذا عقد صرف المياه الفائضة (المفيض) (6)، هناك عقد باب بيساجرا القديم (3) وباب المردوم المشار إليه (4)، وكذا آخر في «القصر» الحالي (5) الذي عاد للظهور، مشيداً بالأجر، في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، حيث يلاحظ أن العقد العلوي النصف أسطواناني في كلتا العاليتين قد بدأ بهذا الشكل في المسجد الجامع بقرطبة، كما نراه أيضاً في أحد أبواب القصر الأموي في إشبيلية، ونراه مع بعض التعديل في الكنائس المستعربة المسمدة سان ميغل دي إسكالادا وسان ثيريان دي ماثوتي، وفي دائرة طليطلة يلاحظ وجود العقد الحدودي المزدوج في حصن ماكيدا (7)، مع بروز العلوي، على طريقة العقود القائمة في الجسور، وكذا في أسوار باسكوس (8) وقصبة طليطلة (9) التي أسسها عبد الرحمن الثالث (ابن عذارى).

من المجازفة تصور ما كان عليه المسجد الجامع بطليطلة أو أنه مشيد من الأجر في عصر محمد الأول، في الوقت الذي نعرف فيه من خلال الحوليات العربية أن هذا الأمير أقام مساجد في مدن أخرى من الحجارة، مثل حالة استجة والبيطرة، بغض النظر عن كل من سرهسطة وثمليلة ومساجدهما الجامعة من



الحجرية والسنجات من الأجر في البناء الأول لمسجد قرطبة الجامع؛ هناك أيضاً هذا التبادل بين مداميك من الكتل الحجرية وأخرى من الأجر في مجموعة مقنوعة من المداميك في حوائط ماردة الرومانية والمنازل والجسور وقناطر المياه (لوحة مجمعة 8: من 1 إلى 4) إذ نجد شيئاً من ذلك في إهريز فوق عقد باب روماني، وهي طريقة بناء تكررت في حصون ترجع إلى الفترة نفسها في الجزائر (5) (6)، وهي واجهة مسرح بورديوس Bordeos (7)؛ وهناك نماذج أكثر بساطة مثل الدبش المصحوب بدماميك من الأجر في منازل في أمبورياس (8)، وقد رصدت هذا الصنف من الأعمال في دار عبادة، مفترضة، قديمة، في لاس تاموخاس دي مالبيكا دي تاج (طليطلة)؛ نرى أيضاً العقود المشرشرة المشيدة من الأجر، التي هي من السمات الواضحة للعقد العدوي الإسلامي، في جسر المياه في ماردة وبعض الصهاريج في إيتاليكا.

أما بالنسبة لما هو قوطي فقد أشار بويرتاس ترياس إلى مصدر لكتاب من القرن السابع يتحدثون عن الأجر «كان يطلق عليه مسمى Lateras لأنه كان مستطيلاً ويتم صناعته باستخدام القوالب أو الألواح الأربعة؛ ويطلق عليه أيضاً laterculi». تحدثنا المصادر العربية، بالنسبة للممارسة الإسبانية الإسلامية خلال القرن الثامن والتاسع، عن الأجر الذي كانت تطلق عليه لفظة «طوب» وأحياناً «الطوب اللبن»، المجفف بأشعة الشمس، وربما تداخل في هذا مع «الطوب آجر» (المجفف بالنار)، وهذا ما نراه في حالة الحديث عن قرطبة (المقرّي) وبطليوس (ابن عذاري)، وكان مسجد بطليوس، (ق9)، مشيداً من الأجر والطابية، باستثناء المنارة التي كانت من الحجارة (البكري). نعود مرة أخرى إلى العمارة البيزنطية لنجد أن المباني المشيدة من الأجر فقط لم تكن استثناء من تلك التي ترجع إلى القرن العاشر (سيريل مانجو) غير المعهود فيها كان بناء الجدران من الدبش المصحوب بدماميك

من الأجر سيراً على موروث روماني سبقت الإشارة إليه: إذ نجد أشرطة من الكتل الحجرية بين مداميك أو ثلاثة من الأجر. ويتم تدعيم الأركان بأعمدة مربعة أو أعمدة مبنية باستخدام الأجر (لوحة مجمعة 9: A-2)؛ وهذه الأعمدة أو الأكتاف نجدها في مبان رومانية (1-A)، حيث يلاحظ أن هذه النماذج هي العناصر السابقة والأكثر قدماً لما عليه الزوايا، من الدبش، في مسجد الباب المردوم (D). يلاحظ في هذه المنشآت السابقة على العصر الإسلامي أن المونة - من الرمل والجير - أو نوع آخر من الملاط يسمى Tendel (أي شريط المونة) هي الحوائط المستخدمة فيها الأجر، تتسم بأنها غير سميكة في المباني الرومانية بينما تصل إلى سُمك الأجر في العصر البيزنطي، وربما كان ذلك لأسباب اقتصادية، وكانت المبالغة في استخدام المونة على حساب صلابة المبنى ومثابته؛ يلاحظ أن هذه النمطية البيزنطية فرضت نفسها في طليطلة ابتداء من مسجد الباب المردوم، حيث يلاحظ وجود السُمك نفسه في كل من الأجر والمونة، أي من 3 إلى 3.5 سم. ثم نأتي إلى العصر الموحد حيث يلاحظ أن الآثار في منطقة إشبيلية فيها آجر يبلغ سُمكه 6 سم، وطبقة مونة ضعيفة جداً الأمر الذي يساعد على استقرار ارتفاع الخيراندا، الذي تجاوز السنين متراً، وهذا النمط لا نكاد نشاهده في الدائرة الطليطالية، وبالنسبة للدبش البيزنطي نجد أن أشرطة الدبش أو الحجارة المتوسطة مع الأجر، كان يتم لصقها بأساس الجدار رغم أنها قد لا تكون خليطاً متجانساً، كما كان الحال في روما. وبدون هذه الأشرطة كانت تتفكك المونة، ومن هنا كان الدور السائد الذي يقوم به الطين المحروق، الأجر بما في ذلك سُمك القوالب. عندما تحدث جومث مورينو عن العمارة الطليطالية المدجّنة قال إنه، لا يوجد آجر اللهم إلا ما هو مرئي وأن الجزء الأوسط مكون من الجير والحصى في بناء صفوف العقود أي تلك الخاصة بالمذابح المتعددة الأضلاع. وبذلك يكون الأجر هو القالب الدائم



التي نشدها في الأسوار الحضرية. وهنا تجدر الإشارة، على سبيل التنويه، إلى استخدام الأجر لأول مرة بشكل حضري في العمارة الإسبانية الإسلامية المهدودة، في المقود الحدودية لمسجد السلبلادور بطليطلة، والذي يرجع تاريخه في نظري إلى ما قبل بناء مسجد الباب المردوم، ونشير أيضاً إلى استمرارية هذا الصنف من المقود في آثار بالمدينة المستعربة والآثار المدجّنة كافة. وتوضح اللوحة المصنعة 9: 3-A تاريخ استخدام الدبش، المصحوب بمداميك من الأجر الطليطلي، إذ نراه في الجزء العلوي لمنازة ترجع لمصر الخلافة في طليطلة، أما الزوايا فهي من الحجارة وهي ترجع في نظري إلى القرن العاشر، إذ نرى أن النمط D يرجع إلى مسجد الباب المردوم، أما النمط B فهو خاص ببرج حصن أوريجا (طليطلة)، والأبراج الثلاثة للكنيسة سانتياجو دل الأزابال، وسان أندرس، وسان بارتولوميه مكونة بذلك مجموعة منفصلة؛ يلاحظ أن النمط C والنمط E «الصندوقية» Cloisonne البيزنطية، الذي بدأ في مسجد الباب المردوم وحصون إقليم طليطلة، يسير جنباً إلى جنب مع أنماط أخرى في البناء في كل من ملقة وألمرية وسبتة. أما النمط F فيلاحظ أن الطابية تعل محل الدبش في المباني التي ترجع إلى العصر الوسيط المتأخر؛ وهنا يجب أن نشير إلى وجود برج في طليطلة إلى جوار الباب المردوم (G) فيه مداميك وحيدة من الأجر، لكن دون الأعمدة المشيدة منه هي الأركان، كما نراه أيضاً في جدران في جسر القنطرة، فوق المقعد الحدودي الخاص بالمقيض الذي أشرنا إليه قبل ذلك. في النمط H نجد الإسهام الشعبي سواء في الأسوار أو الأبراج الحربية في الربض والكنائس الحضرية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

كان دور الأجر منذ العصر الروماني مساعداً أو مؤقتاً أو انتقالياً أو مادة تعل محل مواد أخرى، وكثيراً ما نراه في الأساسات، كما أن انتشاره، بغض النظر عن

لما هو في وسط الجدار. كانت مثانة واستمرار المباني المشيدة من الأجر مستمدة دائماً من نوعية المونة في الأساس، وهذا ما برهن عليه لامبرت عند دراسة البرج المدجّن الجديد في سرقسطة (504م) ذلك أنه من الأجر، وله عدد من قطع الملاط يصل إلى 1112 إضافة إلى دعائمات غير كافية، ومثلها أو يزيد في الخيراندا، لكن لم تسقط هذه المئذنة الأخيرة بل سقطت مئذنة سرقسطة، أما في طليطلة فقد كانت هناك حكمة تتعلق بارتفاعات المآذن، فالجزء السفلي مشيد من الدبش الصلد المصحوب بمداميك من الأجر في الزوايا، أما الجزء العلوي فقد كان من الأجر فقط، وحسب علمنا لم يحدث أن مالت إحدى هذه المآذن أو نهاوت؛ ولا بد أن نجاح هذه الطريقة أحدث تأثيره عند الموحدين، ولم يكن ذلك تحديداً في الخيراندا بإشبيلية، إذ كلها من الأجر، بل كان في منارة مسجد تمال؛ هنا يجب أن ننظر من جديد إلى النجاح الذي حققه الأجر في العمارة المرابطية والموحّدية، نظراً لوجود تيارات مشرقية أو تأثير النموذج الطليطلي المتمثل في مسجد الباب المردوم، وتكرر في مسجد المنستير في ويلبة (ق 10-11).

نجد أن استخدام الأجر كمادة بناء، حسب ما نرى في مسجد الباب المردوم، يرجع إلى العمارة البيزنطية دون الحاجة إلى القول إنه يرجع إلى العمارة العباسية ذات الأصول الساسانية في هذا المقام، وهي نظرية يقول بها جومث مورينو وآخرون بشأن هذا المبنى الطليطلي، فليس من المتصور أن يستوعب هذا البناء الصغير كافة السمات بالأجر، التي عليها سامراء من المنظور الزخرفي على سبيل المثال؛ فالأجر يمتهر مادة تقليدية في البناء في طليطلة، رغم أننا نجهل درجة قدمه، وإذا كان تورس بالبّاس، نظرياً، يرى أنه كان المادة المستخدمة في بناء المسجد الجامع بطليطلة، في مراحله الأولى، فإنه في نظري كان قد أقدم من الحجارة، مستنداً في وجهة نظري إلى الكتل الحجرية



في أن معاً، وجرى استخدامه في أماكن محددة في المغرب شكلت جزءاً من التاج الإمبراطوري البيزنطي مثل سبتة وجنوب إقليم الأندلس ثم صموداً نحو مقاطعة طليطلة حيث نرى ذلك النمط بشكل جزئي في مسجد الباب المردوم.

امتم المرابطون والموحدين بالأجر، وعكست مبادئهم الحضرية المشرقية، العرفية أو الإيرانية، لتكون في خدمة العمارة الموروثة من عصر الخلافة ومن ملوك الطوائف في الأندلس، وإلى هذا السياق تنضم طليطلة، حيث استقلت عمارتها، ذات سمات عصر الخلافة، عن قرطبة عندما استخدمت مواد بناء ذات طبيعة متواضعة، على حساب الحجارة، في مناطق التلاقي بين نهر التاج ونهر جواديانا؛ هذا البُعد الدلالي لهذا الاستقلال المعماري القشتالي والمتمثل، رمزياً، في مسجد الباب المردوم، له أهمية ذات بُعدين، فحقن نشهد لأول مرة الاستخدام العام للأجر في مستويات البناء كافة كمادة حصرية، كان غير منصوح بها حتى ذلك الحين في المنشآت الرسمية، كما أنه من غير الضروري أن نلح على المقولة الشائعة التي تشير إلى أن مسجد الباب المردوم أدى إلى ظهور العديد من المباني المشيدة من الأجر والمسماة المدجّنة، أي أن البُعد الأساسي لهذا المبنى الصغير هو كيف أن الأجر الذي كان، حتى ذلك الحين، مادة مستبعدة أو مادة بديلة أو مساعدة منسية في المباني الحربية، في شبه جزيرة إيبيريا على الأقل، وغير المرغوب فيها أسلوبياً، قد تحول بين يوم وليلة إلى مادة محورية في المباني الحضرية وفي الوقت ذاته أخذ يقضي على الكلاسيكية المعروف، «المسجد المشيد من الحجارة» ليحل محله «المسجد المشيد من الأجر»؛ وهناك أثر لذلك ليس أقل أهمية وهو أن هذا الابتكار قد انتقل بشكل آلي إلى كل أصناف عمارة الأجر في العالم المسيحي الطليطلي وكذا في الهضبة العليا، حيث نجد هنا أن الأجر ذو مقاسات تكاد تكون مماثلة لمقاسات الأجر

التيارات والتوجهات في البناء الرسمية أو شبه الرسمية، يتم استخلاصه من الوظيفة المرنة التي عليها هذه المادة التي تتلاقى بشكل شبه دائم مع العمارة البسيطة ذات التكلفة الرخيصة، أي أنها ثقافة بناء تظهر وتختفي وتنتشر، بشكل يصعب السيطرة عليه، سواء في المشرق أو المغرب؛ وبفض النظر عن التوجهات الأسلوبية يمكن تحديد أماكن رئيسية مقبولة له، أخذين في الحسبان العوامل المناخية وقلة الحجارة، وإذا ما كانت موجودة، مثل الجرانيت، فإنها صعبة ومكلفة وهذا ما نجده في طليطلة (جومث مورينو). إذا ما كانت الحضارة السائدة، باستخدام الأجر، هي الرومانية أو البيزنطية أو الساسانية أو العباسية أو الإيرانية أو الأغلبية أو الإسبانية الإسلامية أو المرابطية أو الموحدية أو المرونية أو المدجّنة أو القوطية، فهل من المشروع أن نربطها ببعضها، من حيث الشكل والترتيب التاريخي، ونضع لها أساليبها المتعلقة بمادة غير مرغوب فيها - لهشاشتها وقلة جمالياتها - مقارنة بالحجارة، المادة المبكرة في الاستخدام وذات الشخصية المتميزة في إطار الأساليب الرسمية؟ ونظراً لطبيعة المناخ وقلة المعاجر في المشرق وشمال أفريقيا فقد أصبحت هذه المناطق تستخدم الأجر بشكل شائع، مثل أرغن، وأخذت تتوفر القدرة على أن تستخرج من هذه المادة الحصرية والمفضلة بعض الجوانب الأسلوبية الخاصة بها، وكذا المعمارية والزخرفية التي يمكن تصديرها إلى ثقافات أخرى ذات إتيهات موازية. وهنا نجد أن بيزنطة قد شهدت في سياها الفني تشابكاً بين الموروث الروماني والتأثرات المشرقية، وبالتالي قدمت لنا عمارة ليست حضرية على الأجر، وأخذت تميل إلى الحل البراجماتي الذي يجمع بين «الأجر والحجر» في مبانها، وقدمت لنا بذلك مجموعة من أنماط التشييد تضم تلك الطريقة المسماة Cloisonne أو الصندوق من الحجر الذي تحيط به قوالب الطوب المرسومة على سيفها، وهذا ابتكار قد ولد لتكون له وظيفة بنوية وزخرفية



المستخدم في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 26 أو 4-17-27)، ويدخل في ذلك درجة سُمك المونة، من الملاط والجير والرمل لتصل إلى ما يساوي سُمك سيف الأجر أي بنسبة 1/1. في إطار هذا المسجد من الأجر، ويمكن أن يدخل كذلك مسجد المنستير (ولاية)، ومساجد أخرى لسنا ندري عددها. يلاحظ أن مسجد ويلبه له مخطط بازليني ومكون من خمسة أروقة ويرجع إلى القرن العاشر (ألفونسو خيمينث)؛ هذا المسجد مشيد من الأجر، مثل مسجد الباب المردوم، ويصعب ذلك أشربة من الدبش ذات ارتفاعات قليلة، ويلاحظ أن العقود الحدودية من هذه المادة تضم أيضاً كتلاً حجرية ملساء أو منقوشة ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام مشيرة بذلك إلى أن هذه المنطقة الأندلسية كان يوجد فيها معبد أو دير استأجره العرب لأداء الرباط، أو ربما كان ديراً خاصاً بهم مثلما هو الحال في الأراضي الطليطلية مثل سان بابلو دي لوس مونتس وكذا الموناسيد. ربما كان لمسجد المنستير، المشيد من الأجر، علاقة بالعمارة الطليطلية التي أتحدث عنها، نجد أيضاً أن إقليم الأندلس لاحقاً سوف يتحول إلى ثقافة استخدام الأجر، وعلى هذا نرى أن طليطلة، أثناء الحكم العربي، قد تقدمت في استخدام الأجر على إقليم الأندلس (ق 12).

نعود إلى ما هو مستعرب لنقول إن أغلب الكنائس الطليطلية، اللهم إلا إذا كانت جميعها، السابقة عن العام 1085م، كانت مقراً لأداء الطقوس المسيحية المستعربة، وتصورها مشيدة من الحجر مثلما نتصور المسجد الجامع في المدينة ثم نقساءل عن السبب الذي حدا بالأسقفية الطليطلية خلال تلك الفترة السماح بهدمها لإقامة مباني أخرى بمادة أكثر بساطة هي الأجر. وهذا حسبنا نراه في سانتا إيولاليا وسان سباستيان وسان لوكاس. وتحدو بنا هذه الكنيسة الأخيرة، التي تعتبر أكثر تأخراً عن سابقتها، إلى التأمل فيها من حيث التخطيط، فلها رواق مركزي نراه لأول مرة مشيداً من

الأعمدة المثمنة، على الطريقة الإشبيلية، وعقود نصف أسطوانية تحل محل العقد العدوي التقليدي، ووجود صف علوي من النوافذ، المتكررة في الكنيسة المدجّنة سان خوان الإنجيلي في أوكانيا، وفي هذا استيعاء للكنيسة القوطية سان خوان دي بانيوس ودور العبادة المستعربة في الشمال خلال القرن العاشر (سان ميغل دي إسكالادا وسان ثيريان دي ماثوتي) (انظر لوحة مجمعة 46، الفصل الأول)؛ وقد أزيلت هذه النوافذ من الرواق الرئيسي لكنيسة سانتا إيولاليا حيث حلت محلها نوافذ مجمعة تبدو كأنها منصات؛ إلى أي معبد قديم، أو معابد قديمة، ترجع تلك المنصات التي تكررت في سان رومان وفي المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، طبقاً لمرحلة كنسية لازالت قائمة في الكنيسة المدجّنة سان ميغل دي بيالون خلال القرن الرابع عشر (بلد الوليد)؟ ربما كانت هذه السمة، التي تبدو وكأنها دمليز triforio فوق الأروقة الجانبية، الموجودة في الكاتدرائية القوطية الطليطلية، وكانت قبل ذلك في الكاتدرائية الرومانية سانتياجو دي كومبو ستيل، نقول ربما كانت من العناصر التي حذتها دور العبادة المستعربة التي زالت من الوجود في طليطلة، أثناء الحكم الإسلامي (انظر لوحة مجمعة 46 من الفصل الأول). أشرنا إذن إلى هذا الخط الذي سارت فيه مجموعة النوافذ وهو خط تمريره مشكلات عندما نتحدث عن استمراريته بين الفترة المستعربة والفترة المدجّنة.

إذا ما كان الفن المدجّن في طليطلة - كما أشرت إلى ذلك في موضع آخر - يبدو لنا وكأنه إضفاء الطابع المسيحي تدريجياً على الفن الإسلامي قبل عام 1085م، فهذا يحملنا، طبقاً لرأي ج. فونتين، إلى اعتبار الأول على أنه فن مستعرب متأخر في ظهوره، ويرى ذلك الباحث الفرنسي أن ترك الحجارة واستخدام الأجر في البناء وما ترتب على ذلك من نتائج تقنية وزخرفية أدت إلى استخدام الأجر، هل يعد ذلك بداية قطيعة بين هذين النمطين الفنيين؟ فيما يتعلق بموضوع النوافذ والعقود



الجوهري هو: لماذا كل هذا التوافق بين الكنائس الطليطية التي أطلقنا عليها مدجّنة، والتي ظهرت بعد قرن أو قرنين من بناء مسجد الباب المردوم وبين هذا الأخير في البناء باستخدام الأجر ذي المقاسات المحددة واستخدامه في بناء العقود والزخرفة العامة والتماثل، في السّمك، بين المونة أو الملاط المكون من الجير والرمل، مع الأجر؟ هنا يجب أن نعرف بشكل مؤكد ما إذا كانت أبراج كنائس سانتياجو دل أزبال، وسان بارتولوميه، وسان أندرس مستخدمة كمنازل قبل ذلك أم لا. نجد في هذه المباني (الأبراج) استخدام الدبش المصحوب بدماميك من الأجر مثلاً هو الحال في مسجد الباب المردوم. كما أن الأجر يستخدم في الزوايا وعقود القوافض الحقيقية أو الزائفة، هذا المفهوم هو القائم في باقي الأبراج المدجّنة، مع إضافة طابق علوي من الأجر بالكامل.

ومع هذا فإن هذه الاستمرارية المعمارية المستمرة كطريق لفهم استمرارية الفن المدجّن الطليطي على مدى أربعة قرون لا تستقيم في حد ذاتها؛ سبق أن كتبت أن المرحلة المدجّنة تبدو وكأنها عملية إضفاء الطابع المسيحي تدريجياً على الفن الإسلامي المحلي، لكنني أشرت أيضاً إلى تدخل عقود ذات أصول موحّدة في هذا الإطار. وهذا واقع لم يتم إدراكه حتى الآن ولو أن هـ. تراس أشار إليها بالنسبة للأبراج ولكن دون براهين على ما يقول. هذه الحقيقة أو هذا الواقع الذي يمكن أن يطلق عليه «الفن العربي الجديد في طليطلة» هل هو الذي دَعَم عملية تحديد هوية الفن المدجّن في سمته العربي، رغم أنه لم يرفض أبداً تلك العناصر المحلية القديمة على شاكلة ما تم في قرطبة الأموية؟ وبهذا فإن هذه الموجة المفاجئة من المباني المدجّنة التي قفزت إلى طليطلة القوطية والعربية والمستمرة، قبل عام 1085م، يمكن أن تكون، في المقام الأول، نتيجة تأثيرات خارجية هلّت على المدينة؛ فمن ناحية نجد «الفن العربي الجديد» الذي يحمل البصمة الموحّدية

الحدوية التي تقوم على أعمد جرت إعادة استخدامها أرى أن تلك القطيعة لم تتم. ثم يواصل فونتين السير بوجهة نظره ويقول «بأن عملية تغيير مواد البناء كانت مهمة من الناحية الموضوعية، لكن ذلك ليس إلا تطبيقاً لـ *aggiornamento* للمبدأ المستعرب المتمثل في اتخاذ الموضوعات الجمالية والتقنيات والأشكال التي سار عليها الإسلام في إسبانيا وتطبيقها على الاحتياجات الطقسية لمبنى مكرس لأداء الشعائر المسيحية. كانت القرون الثلاثة من الاستعراب هي الأساس وبدونها لم يكن للفن المدجّن أن ينمو ويظهر بسرعة وبدرجة الثقة نفسها وينقل عن الفن الإسلامي المعاصر له». فهل يقصد ذلك الباحث أن يقول لنا بأن عمارة الأجر كانت قائمة في المباني المستعربة السابقة على عام 1085م، وبالتالي يمكن مقارنتها أو مساواتها بالمساجد التي ترجع، على الأقل، إلى القرن العاشر مثلاً يؤكد ذلك مسجد الباب المردوم ومسجد تورنياس وأطلال بعض الحمامات خلال العصر الإسلامي؟ أم أن (وهو الشيء نفسه) المنشآت الطليطية قبل عام 1085م تتوافق، دون تمييز بين الطقوس الدينية، في أنها مشيدة من الأجر ونوعية العقود، وهنا نجد أن هذا المفهوم يتناقض مع ما سبق أن قلت به وأطلقت عليه «المسجد المشيد من الحجر»، خلال العصر الأول للإمارة في الأندلس. هل هي مبان دينية عربية مشابهة لما عليه الكنائس المستعربة؟ تنشأ هذه المشكلة، لكن لا بدخل فيها الأجر، في مدينة طليطلة القديمة، فهنا نجد اجتماع المسجد الجامع وكنيسة مفترضة تسمى «سانتا ماريا»، حيث إنهما متشابهان فنياً، الفن الأموي في قرطبة، كما أنهما من الحجارة. وعندما نضع أنفسنا في إطار الثقافة الإسبانية الخاصة باستخدام الأجر، وباعدنا عن مسجد الباب المردوم التأثير المشرقي المفترض من خلال الأجر (فمتى يتحول هذا الافتراض إلى شيء مؤكد من الضروري أن يكون في هذه المدينة عدد من المباني الإسلامية المشيدة بالأجر) فإن السؤال



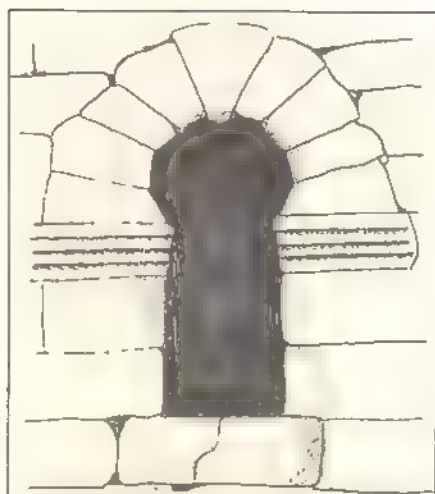
الطليطلية ابتداء من نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وفي هذا السياق نجد أن الفن المدجّن الطليطلي أصبح قوياً وأخذ ينبئ عن استمرارية طويلة الأمد للفن الموحّدي ولكن بطريق غير مباشر، أم هل أن مصدر الشكل الحدوي الحاد هو قرطبة الأموية، خلال السنوات الأخيرة للقرن العاشر، والتي تتجسد في المسجد الجامع؟ لن يكون الأمر كذلك لأنها غير مسبوقة في مسجد الباب المردوم، فبالنسبة لحالة الأبراج نجد أن العنصر الموحّدي هو المسئول عن التوافق الكبير أو الصغير القائم بين المناطق الثلاث الرئيسية الخاصة بالفن المدجّن، إنها موحّدية الطمسي والعمارة المرية المحلية مجتمعتين، وهذه هي سمات الأبراج، تقوم على المعبدين اليهوديين الترانستروسانتا ماريا لابلانكا صاحبي الجمالية المثيرة للجدل، فأمام المصدر المستقيم الذي لهذين المعبدين، السائد في المساجد، نجد أن الكنائس تتخذ المذبح شبه المستدير المأخوذ عن المذبح المرومن في الشمال، والذي عندما انتقل إلى استخدام الأجر أدى إلى وجود فراغ متعدد الأضلاع، ومن السمات الطليطلية الأخرى ذلك اللقاء بين هذا الانحناء وبين العقد الحدوي الحاد إضافة إلى العقد المفصّص المكون من خمسة فصوص مدبّبة. وكتدعيم لما هو موحّدي نجد أن الأبراج الطليطلية اللاحقة على أبراج كنيسة سانتياجو دل أزبال وسان بارتولوميه وسان أندرس تضم في نهاية الطابق الأول شريطاً من العقود الزخرفية يحيط به خطان أو شريطان بارزان وهذا غير مسموح في الأبراج أو المنارات الأموية، أي عكس المنارات الموحّدية، أي أن هذا الشريط هو من السمات الرئيسية الثابتة طوال القرن الثاني عشر والقرن اللاحق، سواء كان في إسبانيا أو منطقة البربر.

4 - الأيدي العاملة،

انطلاقاً مما سبق عرضه يمكننا النظر فيما إذا

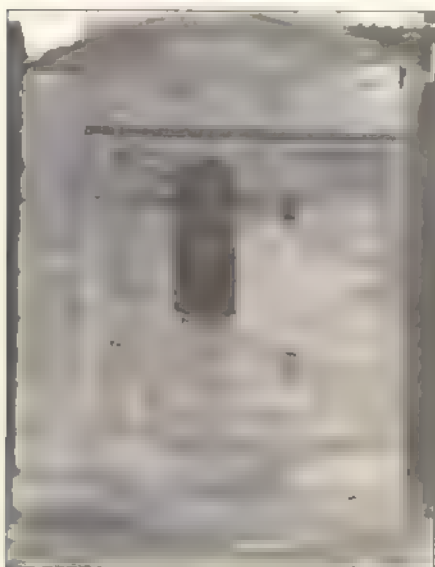
والذي نراه بوضوح في العقد الحدوي الحاد الذي يحيط به عقد مفصّص مكون من أكثر من خمسة فصوص، مع وجود الحدائر الأربعة على المستوى نفسه، أو أبراج الكنائس لكنيسة سان رومان، وسان بارتولوميه، بارتفاع من 28 إلى 30م، أما طول ضلع المربع فهو 6.50م، أمام المآذن القديمة العنصرية التي يتراوح طول ضلع مربعها بين 3.80م و 4.20م، أما الارتفاع فهو 13 أو 15م، وبالتالي فإن ضخامة ارتفاع الأبراج تضمها على الخط نفسه الذي عليه منارات مسجد الكتبية والرباط والخيرالدا. هذه المعطيات تساعد على التأكيد بأن المدجّن الطليطلي المستخدم فيه الأجر قد تكوّن على طول القرن الثاني عشر، وخصوصاً في النصف الثاني من هذا القرن، أي بعد غزو إشبيلية (1248م)، وكان ذلك بشكل متواز مع الأبراج المدجّنة في كل من إشبيلية وأرغن اللتين تأثرتا بتوجهات موحّدية سريعة الانتشار. وإذا ما كان التأثير الموحّدي قد ظهر بشكل مسبق في كنيسة سان أندرس، استناداً إلى واجهاتها، وهي دار عبادة يتكرر ذكرها عند الحديث عن آخر سنوات القرن الثاني عشر، فربما انطبق ذلك على الزخارف الجصية في دير سانتا كلارا، استمراراً لما عليه المذبح في مسجد الباب المردوم، ويرجع هذا الأخير والأبراج السابقة (في إشبيلية وأرغن) إلى القرن الثالث عشر، وبالتالي النصف الأول منه.

هل العقد الحدوي الحاد المدجّن، الذي ظهر مع نهاية القرن الثاني عشر والنصف الأول من القرن الثالث عشر أول مؤشر موحّدي أو عربي جديد في طليطلة؟ إن وجوده يزيح العقد الحدوي الماني أو ذا المركز الواحد الأموي من قرطبة، لكنه لا يمحوه، فقد ظهر العقد الأول في واجهة باب بيساجرا القديم وسانتا إيولاليا وواجهة سان أندرس وبرج سان ثريانو كمبان مدجّنة تعتبر من أقدم المباني في المدينة؛ كما تخضع أيضاً للتأثيرات الموحّدية عقود ذات طلف فردي، وهذا من السمات التي عليها بناء طابق الأجراس في الأبراج



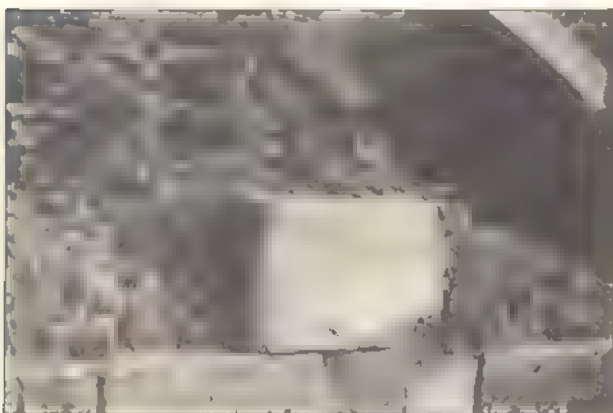
2

1



3

4



6

5



لوحة مجمعة 5:

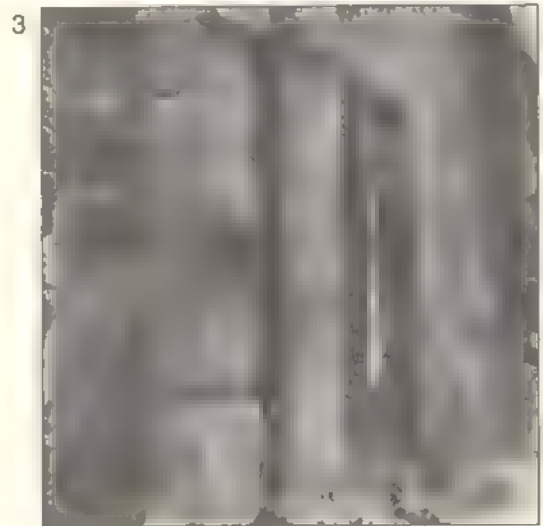
مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة المدينة والمحاطة.



2



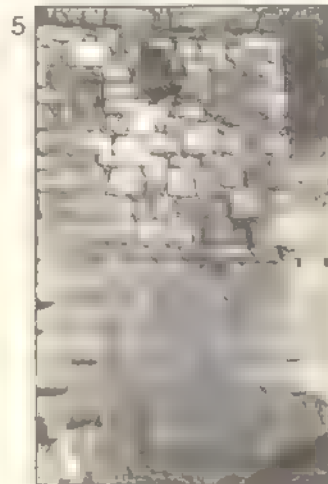
1



3



6



5



4



7

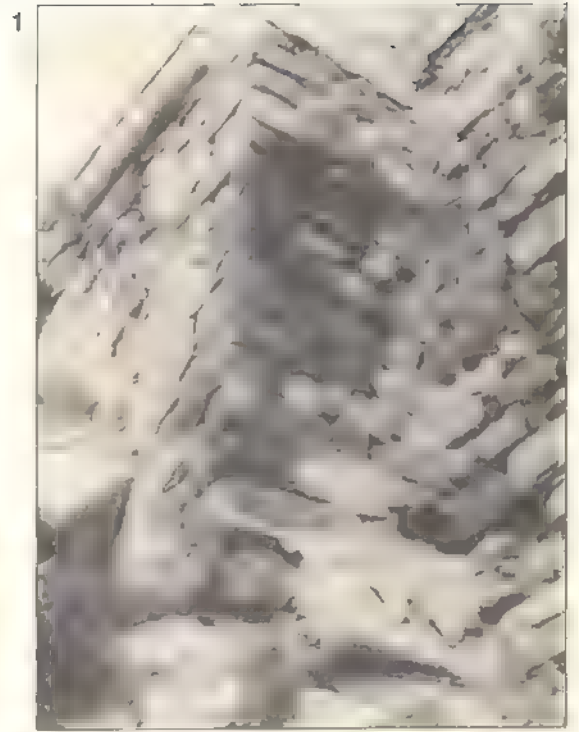


8

لوحة محمية 6
ميان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة، عربية.



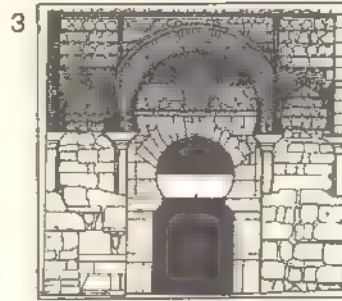
2



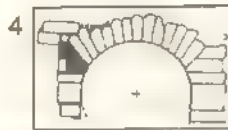
6



5



3



4

8



7

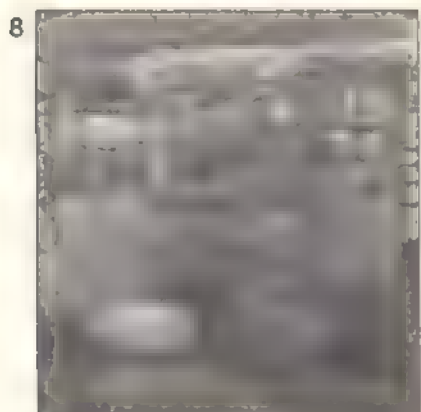
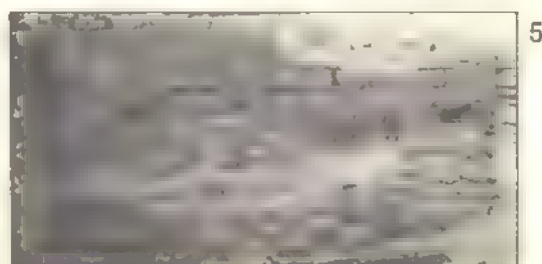
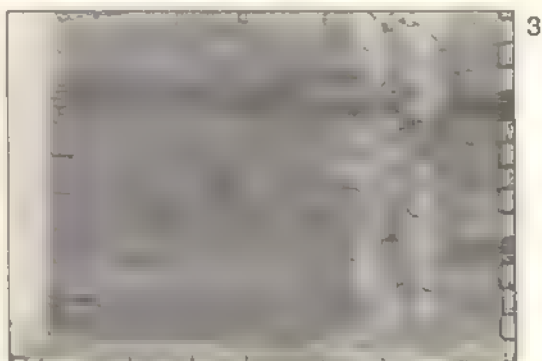
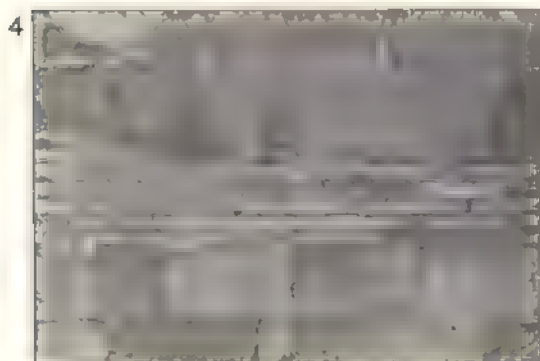
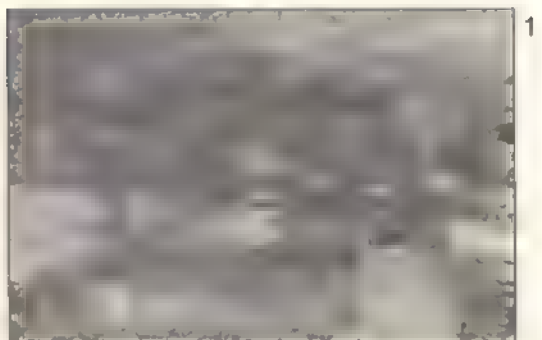


9

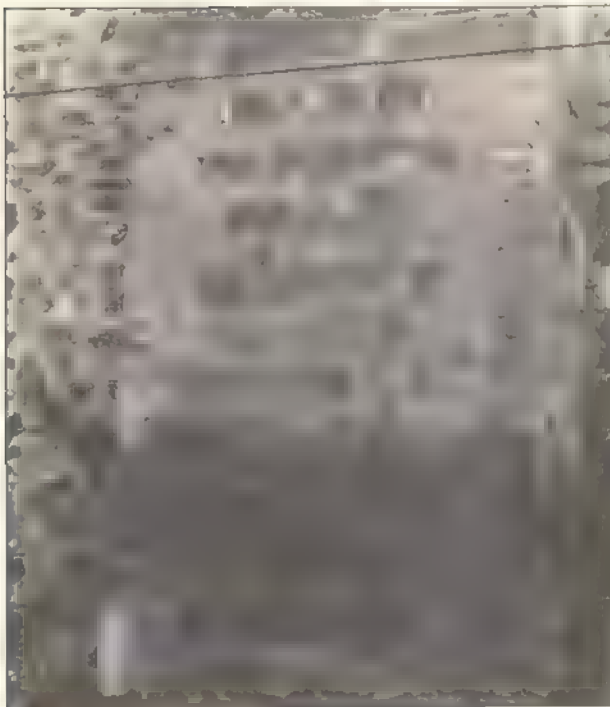
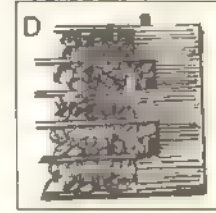
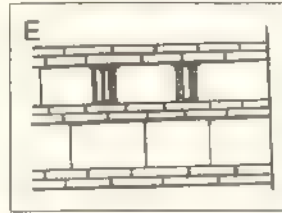
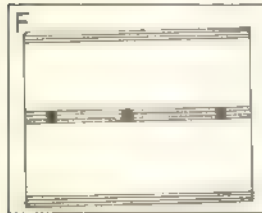
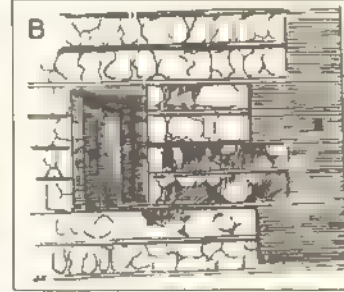
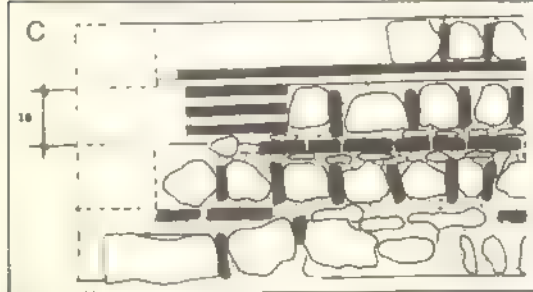
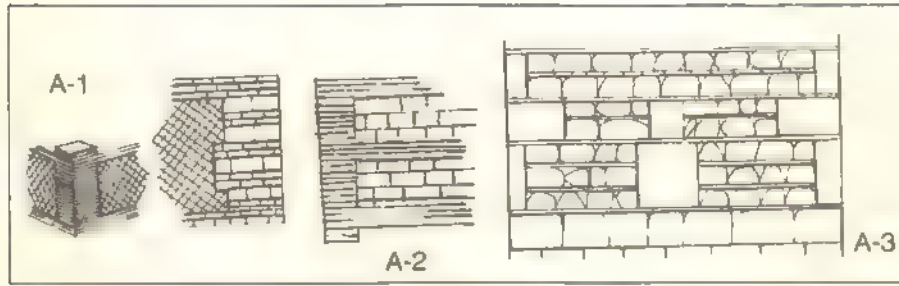


لوحة محممة 7

مبان مشيدة من الكتل الحجرية في طليطلة، عربية.



لوحة مجمعة 8:
سوايق من الديش مع مداмик من الآجر.



لوحة مجمعة 9.
الدبش مع مداميك من الآجر، مالبطة، عربية ومدجنة.



بقوة تأثير الواجهات العربية في الكنائس المهمة (مثل سان أندرس وسانتياجو دل أزبال وسانتا أورسولا)، والتي ربما كانت نقلاً حرفياً من المساجد القائمة في المدينة مع إضافة الممودين المرهمين الصنوبرين على جانبي عقد المدخل، والتي تعتبر من العناصر المنبثقة عن واجهات المساجد الموحّدية فإن الصورة تكتمل. ومن المنطقي أن يكون كل ذلك قد تم باستخدام اليد العاملة المسلمة، فمن البدهي أن يختلف الأمر عند بناء كنائس في مناطق تخلو من المساجد مقارنة بطليطلة التي تتوفر على مساجد يمكن السير على نهجها في إطار السياق الحضري العام، وأياً كان الموقف، نجد أن هذه المدينة، بعد ثلاثة قرون من ممارسة البناء العربي المكثف، تعيش حالة الاكتفاء الذاتي ويتولد عنها، خلال القرن الثالث عشر، والقرن التالية، فن خاص بها أطلقنا عليه الفن المدجّن، الذي تجتمع فيه تيارات متنوعة مثل الموروث الإسلامي المحلي والمستعرب الذي يبدو، ظاهرياً، أنه على الشاكلة الجمالية نفسها مع وجود العقود الجديدة ذات البصمة الموحّدية؛ وعند الحديث عن تعريف الفن المدجّن الذي اكتمل بناؤه على أنه «أسلوب» خلال القرن الثالث عشر، لا يمكن لنا الاستغناء عن ذكر هذه العقود المتراكبة في المآذن الكبرى في كل من مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرباط، والخيرالدا، وهي عقود جرى تطبيقها على الأبراج الجديدة سواء في طليطلة أو إشبيلية وسرقسطة، مع بعض التشويح الإقليمي كل في إطار الفن المدجّن.

في طليطلة نجد أن العمارة الأموية، خلال عصر الإمارة، والتي تجسدت في المقعد الحديدي الكلاسيكي، الذي نراه بوضوح في مسجد السلبادور، قد تركت المكان، خلال النصف الثاني من القرن العاشر، للبيوتات التي كانت سائدة في المسجد الجامع بقرطبة خلال عصر الحكم الثاني، ففي مسجد الباب المردوم نجد أن الشكل الحديدي العادي في الداخل وكذا العقود

كانت المباني المدجّنة في طليطلة ترجع حصرياً إلى الأيدي العاملة الإسلامية التي تم إخضاعها إلى العرفاء من أبناء المستعربين المحليين الذين اعتادوا وتأنفوا مع ما هو إسلامي؛ ثم يأتي بناء المذابح الكنسية في طليطلة، المتعددة الأضلاع وذات الزخرفية المتراكبة طبقاً للقواعد الرومانية، ليوضح أن السكان الجدد في المدينة الذين أتوا إليها من الهضبة العليا حملوا معهم عملية إعادة هيكلة العمارة القديمة ذات الأصول الإسلامية، ويلحق بذلك اتساع مساحة الأروقة المركزية مقارنة بدور العبادة المسيحية التي كانت سائدة آنذاك، وفي هذا السياق الخاص بتلاهي خطوط أو تيارات معمارية مختلفة، العربية والرومانية، نجد أن المشكلة تكمن في ما إذا بقي في طليطلة، بعد عام 1085م، سكان مسلمون بدرجة كافية لمواجهة الطلبات المتزايدة في بناء دور جديدة للعبادة ابتداء من القرن الثالث عشر؛ وهنا نجد أن الأبحاث التي نشرت مؤخراً تشير إلى قلة عدد المسلمين المتواجدين في الأراضي القشتالية (لاديريو كيساندا)، الأمر الذي يتوافق، بشكل جزئي، مع نظرية آباء تعريف الفن المدجّن، أي أن هناك أيد عاملة مسلمة إلى جوار أيد عاملة مسيحية استوعبت الدرس على يد المسلمين (ب. لامبرت)؛ وبالنسبة للأيدي العاملة الأولى يمكن أن يبرهن على وجودها ما أطلقنا عليه «الفن العربي الجديد» المستورد من إقليم الأندلس، أو التيار الموحّدي الذي يتجسد في العقود في المنشآت الطليطلية كافة، وذلك نظراً لتأثيرات منطقية في متناول يد المورو أكثر من المسيحيين، فمسلة العقود الجديدة ذات الطليمة الإسلامية التي يحتل مركزها الجديد المتمثل في العقود المتعددة الخطوط والعقود الحدودية العادية التي تحيط بها عقود مخصصة إنما هي أمر معهود ومتسق ابتداء من مذبح الباب المردوم ومن واجهة كنيسة سان أندرس وحتى المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا والعمارة الطليطلية، وإذا ما أضفنا هذا إلى ذلك التوجه التخطيطي الذي يحمل

الحادة الانحناء والمتقاطعة فيما بينها، في الخارج، وعقود أخرى من خمسة أو ثلاثة فصوص هي التي تعتبر بمثابة الشكل الأيقوني الذي عليه المسجد الجامع خلال النصف الثاني من القرن الماشر. انتقل المقعد ذو الفصوص الثلاثة في مسجد الباب المردوم إلى مسجد نورنرياس وإلى كل من برج سان بارتولوميه وسان نيكولاس بمدريد، أما المقعد ذو الفصوص الخمسة فقد انتقل إلى مصلى سان لورنثو إضافة إلى البرج المشار إليه في مدريد، وهذا يعني، في إطار القرن الثالث عشر، رسم الحد الفاصل، في دائرة طليطلة، بين ما هو إسلامي وما هو مدجن؛ إضافة إلى الواجهة التي ورد ذكرها والخاصة بكنيسة سان أندرس، حيث فيها عقود مفصصة من خمسة؛ نجد هذا الصنف الأخير من العقود متوائماً مع النوافذ المطموسة المالية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا وفي قطاع العقود الزخرفية تحت طابق الأجراس في الأبراج المدجنة لكل من سان رومان وسانتو تومي، نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر. جرى الانتقال من المقعد ذي الفصوص الخمسة إلى الفصوص السبعة سواء كان بشكل منفرد أو فوق عقد حدوي حاد، وكلاهما على حدائر على المستوى نفسه كما شهدنا، وهذا يرجع إلى أصول موحدية جرى رصدها في سانتا ماريا لابلانكا وفي كنيسة سان رومان وكنيسة Valdilecha في مدريد. ثم يجري الانتقال بعد ذلك إلى العقود ذات الفصوص التسعة وهي أيضاً ذات أصول موحدية (منارة حسان وباب الرواح بالرباط)، ثم نجده يتكرر في الفن المدجن الإشبيلي (برج سان بدرو). أما في طليطلة فهو قائم في مذابح الكنائس ابتداء من الإضافة التي نجدها في مسجد الباب المردوم، وهناك أخرى في كنيسة سان رومان وفي برجها، وكذا في كنيسة سانتو تومي. ثم تنتقل أخيراً إلى المقعد المتعدد الفصوص في واجهات الكنائس، مثل سانتياجو دل أزاهال وسانتا ليوكاديا، وربما في واجهات كل من كنيسة سان أندرس

وسانتا أورسولا، حيث نجد عقداً من خمسة عشر فصاً أو سبعة عشر يحيط بمقد حدوي كلاسيكي، يمكن أن يشير، ولو من بعيد، إلى العقود التي في الواجهة، في القطاع الداخلي، للمسجد الجامع بقرطبة خلال عصر الحكم الثاني، كما يشير أيضاً أو يذكّرنا بالأبواب الموحّدية في الرباط وقصبة مراكش، دون أن ننسى مثذنة مسجد الكتبية والغير الدا. وبالنسبة لواجهات الكنائس، فقد أشرت إلى وجود أعمدة صغيرة مربعة بارزة في المخطط على جانبي المقعد (لوحة مجمعة 4: A) وهي من السمات الخاصة بواجهات المساجد الموحّدية (لوحة مجمعة 4: B) في كل من مسجد الكتبية والرباط؛ وعلى هذا فعندما نضع نصب أعيننا المقعد المفصص نجد أن العمارة الطليطلية أخذت تتهيأ تدريجياً حتى أصبحت تعيش مهرجان المقود الذي تقاطعت فيه الموروثات الإسلامية المحلية والموحدية (بالنسبة للمقود المفصص انظر لوحات مجمعة 58، 59، 60)، وتضم اللوحة المجمعة رقم (10) المقعد المفصص وفيها أقوم بتحليل تاريخ تطوره؛ 1، 2: من مسجد الباب المردوم؛ 2-1: من قاعدة عمود ترجع إلى القرن الحادي عشر؛ 3: مسجد تورنرياس؛ 4: عقد في المنزل عربي، (ق 11)؛ 5: برج كنيسة سان بارتولوميه (عقود متراكبة ذات حدائر على مستويات مختلفة مثل المقعد رقم 1 في مسجد الباب المردوم)، 6: من عقد مفصص في كنيسة سانتا إيولاليا (إدراج ثلاثة فصوص من الجص في كل فص من الأجر، وهذا ابتكار مرابطي موحدية)؛ 7: من واجهة سان أندرس (عقود متراكبة ذات تأثير موحدية، لكن الحدائر على مستويات مختلفة مثل رقم 1 في مسجد الباب المردوم)؛ 7-1: من مقصورة زائفة في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا (مع سمات مزدوجة في كل فص وهي ابتكار موحدية)، 8: من مصلى سان لورنثو؛ 9: من البرج المدجن سان نيكولاس بمدريد؛ 10: من برج سانتو تومي (القطاع الكائن تحت الطابق الخاص بالأجراس)؛ 11:



القطاع المذكور نفسه في برج رامون (إذ يلاحظ أن كلا البرجين يحملان هذا القطاع المكون من عقود من خمسة فصوص، وكذا يوجد القطاع المذكور نفسه في أبراج مدجّنة أكثر فأخراً)؛ 12، 13: نماذج لعقود مفصّصة متقاطعة على الطريقة الأموية في قرطبة (الحكم الثاني)، حيث نجد هنا في واجهات كنائس وأبراج، على شكل قطاع تحت الطابق الخاص بالأجراس؛ بدأت هذه العقود المتراكبة الموجودة في الأبراج في المنارات الموحّدية: A: الخيزالدا، B: مئذنة الكتبية، إلا أن العقود السفلى هنا تضم سبعة فصوص بدلاً من خمسة في القطاعات الطليطلية؛ C: عقود متراكبة حدوية حادة، وعقود من سبعة فصوص مع العداثر الأربعة على المستوى نفسه، في منارة الكتبية، وتكرر هذا بعد ذلك في طليطلة ابتداء من كنيسة سان رومان والمعبود اليهودي سانتا ماريا لابلانكا (14)؛ D: عقد في برج سان يدرو بإشبيلية من النمط الموحّدي لكن عدد الفصوص يبلغ تسعة حيث نجد المقدّ القارجي في مباني طليطلة بدءاً بالمذبح المضاف إلى مسجد الباب المردوم (15). يبدو من المنطقي أن تنسب هذا إلى أيّد عاملة من المسلمين الذين تدرّبوا في الدائرة الفنية في إقليم الأندلس خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر.

عندما نتأمل تكوين عقود واجهات الأبراج المدجّنة يبرز فيها نموذج قديم لمنارة محلية مجهولة، طبقاً لما يقول به فيليكس إيرناندث؛ ولا شك أن هذا النموذج منبثق من المنارة الأموية القرطبية في كلا نمطيهما، أي المئذنة الكبرى التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة، والمأذن البسيطة في مساجد الأحياء والذي ترمز إليها جميعاً مئذنة سان خولان دي لوس كاباييروس، إذ يلاحظ أن هذه الأخيرة ذات نافذة مركزية مزدوجة بمعدل نافذة في كل جهة وعلى درجة الارتفاع نفسها. أشرت قبل ذلك أيضاً أن النوافذ المزدوجة في كل من برج سانتياجو دل أزابال وسان بارتولوميه قلّدت المئذنة المذكورة، و

كذا هاتين النافذتين ومعهما نافذة كنيسة سان أندرس، ذات المقدّ العدوي هذه المرة؛ وقد سبق أن أشرت إلى أن هذه الأبراج ربما كانت منارات ترجع إلى القرن العادي عشر جرى استخدامها كأبراج. وبناء على هذا الافتراض نجد أن البرجين الخاصين بكل من سانتياجو دل أزابال وسان بارتولوميه يضمّان في النوافذ أعمدة أعيد استخدامها، كما أن المنكب خرج بعض الشيء عن المركز بالنسبة للانحناء الداخلي المنوّ به من خلال شريط بارز مثل الطنف العام ويرتبط كل من الشريط والطنف ببعضهما من خلال خط أفقي يتمثل في امتداد خط العداثر، وهذه النافذة من النمط القرطبي ومماثلة تماماً لمثيلاتها في دور العبادة المستمربة، سان ميغل دي إسكالادا وسان ثيريان دي ماثوتي، كما نراها في القطاع السفلي لمنارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، وهنا نجد هنا منفذة بواسطة العمالة القرطبية، (ق10) (فيليكس إيرناندث). ليس بمستغرب أن نجد مثل هذا الصنف من النوافذ في دور العبادة الإسلامية أو المستمربة في طليطلة قبل الغزو، ويمكن للقارئ أن يطلع، بالنسبة لموضوع هذا الصنف من النوافذ، على اللوحات المصممة 2، 3، 4 من الفصل الأول؛ أي إنها عبارة عن أيقونة معمارية ترجع أصولها الأولى إلى الفن القوطي الذي استوعب الفن الأموي في قرطبة مع ما هو مستغرب في شمال شبه الجزيرة، ولا شك أن طليطلة كانت إحدى حلقات الصلة. ويلاحظ أن رسم النوافذ محل التعلق ليس الشيء نفسه الخاص بالنوافذ المزدوجة في المئذنة الكبرى لمسجد قرطبة الجامع، ففي هذه، وفي المقدّ المنفرد الشديد الانحناء في قرطبة، نفتقد الملحق الأفقي السفلي الذي يربط بين الطنف ومنكب المقدّ، إذ نجد أن الأول يستقر، في قرطبة، على المستوى السفلي للعداثر مباشرة دون أية علامة واضحة تشير إلى هذا الملحق الأفقي؛ وعلى هذا فإن النافذة غير القرطبية محل الدراسة تبدو وكأنها تبدأ من العصر القوطي، ذلك أنها مرت بالضرورة



للموحدى والأشرطة البارزة هي الصنف الثاني، إنما يؤكد استمرارية خط أو تقنية عربية صادرة عن ورش متخصصة للغاية في عمليات البناء، وهي من حيث المبدأ - في نظري - ترجع إلى المورو بشكل أكبر من رجوعها إلى المسيحيين؛ وهنا نقول ربما كان نشأت المورو، أو هروبهم من طليطلة ابتداء من عام 1085م تأثر ضئيل على الفئة المتخصصة في أعمال البناء التي بقيت في المدينة. ذلك أن أعمالاً إنشائية مثل الأبراج التي تردد ذكرها كثيراً، سانتياجو دل أرابال وسان بارتولوميه وسان أندرس (حيث نجد في هذا المعبد الأخير واجهته) وكذا معبد سانتا ماريا لابلاتكا ويرج سان نيكولاس بمديرية وكذا الأبراج الطليطلية لكل من سان فيريانو وسان كريستوبل، كل هذه لا يمكن أن تسبب إلى أيد عاملة مسيحية؛ المشكلة هي المدجّن المتقشي، في مذابح دور العبادة والأبراج، في نهاية القرن الثالث عشر حتى الرابع عشر وما لحق ذلك من الزمان.

هنا يمكن القول إن ما هو مهم في الفن المدجّن، هو أن تنفيذه لا يكمن في اليد العاملة بل في السيطرة التامة للموروث المربي المسموح به، وهذا توجه للأيدي العاملة حظي بحماية ورعاية الملوك والأساقفة والطبقات القادرة أو النبلاء. فقد كان هؤلاء وأولئك الأبطال الحقيقيين للفن المدجّن، تلك الظاهرة التي شهدناها أثناء حكم الموحدين والمرابطين طوال القرن الثاني عشر في أراضي إقليم الأندلس والشمال الأفريقي، وهذه مرحلة يصفها هـ. تراس بمهارته وحذقه الممهورين؛ كان للمرابطين والموحدين سلطان يتمثل في أنهم رعاة الأيدي العاملة القادمة من مختلف الأصقاع، إنها صورة صاحب السلطة أو القوة والبناء أو المريف الذي يتساق له ويحمل معه الأصول الجمالية للملكيات أو الأسر السابقة. نمود ونتحدث عن الأيدي العاملة ما بعد عام 1085م، لنقول إن طليطلة لا بد أنها قد خلت من المورو بشكل تدريجي تنفيذاً لشروط، غير

بالكنائس المستعربة في الشمال ثم إلى طليطلة ومسجد ابن طولون، ولست أدري فيما إذا كان فيلكس إيرنانديث، عند رسمه للمئذنة القرطبية الكبرى المشيدة في عصر عبد الرحمن الثالث، قد توفّر على شواهد قوية لتحليل العقود التوائم في نوافذ الحائط الجنوبي: حيث رُسمت مضافاً إليها الملحق السفلي، أي التوصل التي شهدناها في كل من طليطلة أو سان ميجل دي إسكالادا أو سان ثيريان دي ماثوتي، وهو نموذج كرره فيلكس إيرنانديث في الرسم، لكنه، في هذه الحالة دون دليل قوي (انظر لوحة مجمعة 31: 1، الفصل الثاني)، وحقيقة الأمر فإن نموذج العقود التوائم المستعربة والطليطلية التي درسناها لم يُمَثَر له على أثر، على ما يبدو، خلال القرن التاسع القرطبي، فلا نجد في باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة أو في الأبواب اللاحقة، خلال القرن العاشر، أي أثر لذلك الملحق، أو الخط الأفقي، إذ إن محله في باب سان استبان كتلة من الحجارة أضيفت في عمليات الترميم (لوحة مجمعة 24: 13 من الفصل الثاني). أما بالنسبة للمئذنة الكبرى القرطبية التي شيدها عبد الرحمن الثالث، يبدو بديهياً (وهذا ما أشار إليه فيلكس إيرنانديث) أنه قد انبثق منه نظام النوافذ المزدوجة الموجودة على المستوى نفسه في الواجهات الأربع للطابق الأول للأبراج المدجّنة، برج سان رومان وسانتو توميه، وكذا في الإفريز أو القطاع الذي يوجد فيهما والمتمثل في العقود الزخرفية التي تتوج الطابق الأول، وهو موجود أيضاً في المآذن الرئيسية الموحدية، وفي المدجّنات الإشبيلية نجده فقط في برج سان ماركو. في أرغن، نجد أبراج سانتا ماريا دي أرتيكا ويلمونتي؛ هذا القطاع أو الشريط الذي نجده في الأبراج الطليطلية قائم، كما شهدنا في صفحات سابقة، بين شريطين ضيقين بارزين، بدأ انطلاقاً من المنارات الموحدية، أي أنهما غير موجودين في الأموي القرطبي.

هذا الذي عرضنا له حتى الآن من عقود في الواجهات والأبراج، بما في ذلك العقود ذات الطابع



لوحة مجمعة 10:
عقود مفصصة طابطة، عربية ومدججة.



والملك القادر، أحد ملوك الملوثاف، يقضي بأنه يمكن للمرب الطليطيين أن يرحلوا عن المدينة إذا ما أرادوا، لكنهم يفقدون أملاكهم في المدينة وفي المناطق المجاورة. أما من بقي منهم، حسب اختيارهم، فإنهم يحتفظون بأملاكهم لكن عليهم أن يدفعوا الأعشار من ريع أملاكهم، وسوف يظل المسجد الجامع مفتوحاً للصلاة. غير أن واقع الأمر يقول إن الطبقة المثقفة غادرت المدينة متوجهة صوب بلنسية وإشبيلية وقرطبة، وهنا يقول خوليو بورس مارتين كليتيو، إن الاستيلاء على المسجد الجامع وتحويله لإقامة الشعائر المسيحية، خلافاً لما تم الاتفاق عليه، كان بمثابة بادرة مثيرة للقلق عند المسلمين؛ وعندما نتصفح الكثير من الوثائق المستمربة، خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، (جونثاليث بالنسيا) نجد أنه لم يذكر قطع إلا اسماً عربياً بارزاً لأحد الوافدين، أما الآخرين فلم يكونوا إلا فنيين متواضعين؛ وعلى هذا فإن الطبقات العليا هي التي هاجرت وغادرت ولم يبق إلا هؤلاء الذين لو غادروا لم يكونوا ليفقدوا شيئاً، أو لم يمرهوا إلى أين يذهبون؛ كما لا نعلم شيئاً عن عدد المسلمين الذين هاجروا، لكن يمكن القول إن من بقوا قلة استناداً إلى قلة عدد المساجد التي وصلتنا من المدينة، كما لا يمكن لنا القطع بعدد المورو الذين شاركوا في أعمال بناء الكنائس وهل هم قلة أم كثر، وإذا ما كان هناك أحد المورو يقوم بإدارة أعمال البناء في كنيسة فلا جديد في هذا، فهذا ما شهدناه في كنيسة سانتا ماريا في بلدة إلفيش (جارشيا أرينال)، وهي كنيسة ذات طابع تشبيدي مسيحي بالكامل؛ هناك مثال آخر، في سرقسطة، بمناسبة إقامة الهرج الجديد (1504م) التي هدمت، حيث تشير المصادر إلى أن ستة أفراد شاركوا في هذه الأعمال، منهم أربعة من المسيحيين واثنان من المورو وأحد العبرانيين. يقول ف. لامبرت أن اثنين من المسيحيين كانا يقومان بدور المدراء التقنيين، أما المورو فيتولون أمر التفاصيل الفنية وإدارة العاملين.

معروفة جيداً، يتضمنها أول اتفاق لاستسلام المدينة على يد ألفونسو السادس، هناك صمت، يكاد يكون مطبقاً، حول وجود مساجد في المدينة، خلال الفترة التي تبدأ من عام 1159م، أي العام الذي تم فيه تحويل مسجد السبادور إلى دار عبادة مسيحية، وحتى عام 1190م عندما أخذت تظهر حالة أخرى في حي «لوس فرانكوس» أو حي ماجدالينا، غير بعيد عن الكاثار، والذي يقال إنه كان مسجد تورنرياس، أي مبنى صغير وبنائه يتواءم بشكل كبير مع التوجهات السائدة خلال القرن الحادي عشر. يدفعنا هذا كله إلى التفكير بأن المدجنين لم يشيدوا أي دار للمبادة لاستخدامهم في المدينة، اللهم إذا كانت موجودة في الریض الكائن في الجوار، خارج باب بيساجرا القديم، حيث كان هناك مصلًى مهم للمدجنين خلال القرن الرابع عشر (بورس مارتين كليتيو)، وهنا نجد أنفسنا نشهد مساجد قليلة للغاية أمام زحف هائل لدور عبادة مدجّنة يفترض أنها كانت من لبن الأيدي العاملة من المورو، وإذا ما قبلنا بهذا فإنها أبد عاملة كثيرة حتى القرن الثالث عشر على الأقل. ورغم أن هذه الرؤية أو هذا الطرح يكذبه الفن المدجن في أرغن، حيث حظي بأيد عاملة من المورو في مرحلة متأخرة للغاية، ابتداء من القرن الرابع عشر وما لحق ذلك من الزمان.

كل ذلك يضع أمامنا مسألة أي نوع من تواجد المورو في طليطلة، فمن المنطق، كما حدث في مدن أخرى، أن يخضع بقاء المورو أو عدم بقائهم لمراحل تاريخية مختلفة يجب أن نضعها في الحسبان؛ فما نحن نجد مرحلة ملوك الملوثاف التي يحكمها الهدوء، وهي مرحلة يقول عنها «درك ديليو، لوماكس»، إنها كتبت بمثابة المصير الذهبي للمسلمين المثقفين خلال القرون التالية، وكان عصراً من التسامح الديني يسبق السلوكيات المتشددة لكل من المرابطيين والموحدين. كما اتسم بالازدهار الفني والثقافي؛ ويقول المؤرخون إنه مع غزو ألفونسو السادس لطليطلة جرى عقد اتفاق بين الملك المسيحي



كلارا لارياي. لا يمكن أن تتسب إلا إلى فنان مسلم، كما أن هذه الزخارف الجصية يمكن أن تكون خرجت من لدن الأيدي العربية العاملة القادمة من أراضي إقليم الأندلس الذي تسيطر عليه الجماليات المرابطية والموحدية بدءاً بمصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس بيرغش، ذلك أنه طليطلي من حيث التنفيذ المعماري، بينما نجد أن الزخارف الجصية الداخلية تشير إلى عرفاء موحدين قدموا من إشبيلية؛ نجد بعد ذلك، في الدير نفسه، الزخارف الجصية في صحن دير سان فرناندو وقبة المقرصات في مصلى سان سلبادور، حيث نجد تلك الزخارف رائعة الإخراج، تضم تزيينات ونقوش كتابية كوفية شديدة الشبه بما هو موجود في مسجد القرويين المرابطي بناس.

5 - الأسقف:

هناك نقطة أخرى مهمة، ربما تساعد في إلقاء بعض الضوء على هذا الفن المتعلق بالعمارة، سواء العربية أو المستمربة أو المدجّنة، ألا وهو الخاص بأسقف الكنائس المشيدة من الحجر، التي تتسم بأنها، ابتداء من القرن الثالث عشر، تضم أسقفا ذات التفتية المسماة البراكيم والجوائز Par y nudillo مع وجود حنايات مزدوجة لربط جدران الرواق أو البلاطة المركزية، وهي تصميمات ذات أصول موحدية. وقد تحدثت عن هذه التصميمات في الفصل الأول (لوحت مجموعة من 73 حتى 80). وحقيقة الأمر فإن المساجد في مدن إسبانية إسلامية أخرى، وكذا المساجد الطليطلية، قد وصلت بدون أسقف؛ غير أن البديل لهذا يتمثل في الإشارة إلى أن دور المباداة المستمربة ذات المخطط البازليكي، في شمال شبه الجزيرة، كان لها هذا الصنف من الأسقف، وربما كانت البداية في دور المباداة القوطية (سان خوان دي بانوس)، تبدأ الأسقف الخشبية في طليطلة بكنائس سانتياجو دل أزبال وسان

كانت أحياء المورو غفيرة، وكانت إسهاماتها في البناء فعالة ودائمة كما شهدنا، وتقول بذلك الوثائق، والشبه نفسه نجده بالنسبة لطليطلة أو دائرتها الإدارية وكذا الأراضي المطلة على نهر إبرو، ولكن أين كان يصلي المورو؟ كان ذلك يحدث في مساجد مبعثرة أو شديدة الخصوصية بين المنازل والأحياء والأرياض، ومع مرور الزمن تحولت إلى كنائس، أو إلى وظيفة أخرى لا نعلم عنها شيئاً. جرى إنشاء كنيسة سانتياجو في ألكالا دي إينارس، خلال القرن السابع عشر، وجاء تنفيذها في حالة المورو، والسبب هو أن المسجد ربما تعرض لحالات اعتداء عندما جرى تحويله إلى كنيسة صغيرة. وعند مقارنة المورو بالبرانيين فإن هؤلاء كانت أعدادهم كبيرة استناداً إلى الممارد اليهودية التسمية التي كانت موجودة في طليطلة؛ وماذا عن المورو؟ ما يجب أن نوليه اهتماماً كاملاً في هذا النقاش هو الحديث عن صاحب أو أصحاب التخطيط المعماري والزخرفي المدجّن، الذي يرجع إلى أصول عربية كاملة نراها في الكنائس وأبراجها الرائعة التي تبدو كمنارات في طابعها الأول، ولا شك أن المؤلف أو المخطط أو مدير المشروع هو من المورو في طليطلة، وله تتبع هذه المجموعات من البنائين، المورو أو المسيحيين، الذي يقبضون أجورهم من خلال الكنيسة ومن التبرعات الخاصة، وهذه النمطية مطبقة على المرحلة الأولى، أي نهاية القرن الثاني عشر وحتى بداية القرن الرابع عشر. وإذا ما انتقلنا إلى فصل الزخارف الجصية لقلنا إن من قاموا بها هم العرب بكل تأكيد، حيث تلاحظ السمات العربية الأساسية، وهم على أي حال قلة من الفنانين المحترفين الذين كانوا يعملون لحساب الملوك والنبل والأساقفة، وكانوا قادرين على أن يغيروا أساليبهم، أي إلى الموحدي وما بعد الموحدي ثم النصري في غرناطة سيراً على إيقاع الزمان؛ في هذا المقام نجد أن الزخارف الجصية في لاس أوليجاس بيرغش وزخارف المنزل العربي في الدير الطليطلي، سانتا



خوان دي أوكانيا والمعبد اليهودي سانتا ماريا لايلانكا؛ ومن المنطقي أن توجد في سان رومان وسانتا إيولاليا وسان سباستيان إضافة إلى أخرى زالت من الوجود. حلت محلها أسقف حديثة تسير على نهج ما هو قديم. هناك سابقة مهمة لكل هذه الأسقف نراها في المساجد المرابطية والموحّدية، في تلمسان، والكنية بمراكش، والتأثيرات التي نراها في المسجد الجامع بإشبيلية، وهذه كلها حالات ترتبط بمساجد وكنائس مستعربة إسبانية سابقة، ورثتها المباني الطليطلية المدجّنة التي أشرنا إليها. إذا ما استغفينا عن مقاصير الكهنة والمذابح في دور العبادة، ذلك أنها ذات أقبية، لوجدنا أن الكنائس المشيدة من الحجر لها أسقف من الخشب، كما هو الحال في سانتياجو دل آرابال، سيرا على المتبع في كنائس النهضة العليا، وهذه الأسقف على شكل مِجَنّ ولها أزواج من الحملات تربطها بالسقف نظراً للحرس على الضوء وخاصة في البلاطة المركزية؛ ويلاحظ أن العمارة الإسلامية الأولية في المشرق وأفريقية لم تترك لنا أسقفاً من الصنف الطليطلي (Par hilera أو البراطيم والجوائز Pary nudillo)، اللهم إلا أسقفاً ذوات عتب انتهى بها الأمر أن استقرت في قرطبة الأموية (انظر لوحة مجمعة 64، الفصل الأول) وهذا الصنف من الأسقف لا نراه في طليطلة إلا في صالات القصور التي ترجع إلى القرن الحادي عشر، مثلما هو الحال في الجعفرية بسرقسطة، ومع هذا أشار تورس بالباس إلى أن كنيسة سان ميّان دي شيفوية (ق 12) كانت ذات سقف مستوراث الزخرفة، والغريب أنه، من الناحية البنوية، شديد القرب من سقف المسجد الجامع في القيروان منه إلى المسجد الجامع بقرطبة (تورس بالباس)؛ هذه الكميات الضخمة من الأخشاب الطليطلية الرفيعة الزخرفة من أسقف إسلامية، بما في ذلك الرفارف ذات الكائنات والكميرات أو الإزارات المدجّنة ذات الزخارف نفسها تقسح المجال لافتراض أنها كانت في دور العبادة الخاصة بالديانات الثلاث؛

وعلى هذا فهذه الأخشاب، مثل العمارة، تدخل ضمن المقولة التي تشير إلى أنه رغم وفرة المواد أمامنا فإن حجم معارفنا عن العمارة الطليطلية لازال جزئياً وغير متوازن. وهنا أقدم هذه الملاحظات تمهيداً لعملية تقسيم الموضوع إلى فترات أو الارتباط القائم بين المباني الخاصة بالثقافات الثلاث؛ في هذا كله نجد الكثير من التناقضات، فهناك الكثير من الزخارف الجصية والهياكل الخشبية، وقد جاءت من لدن ذلك العربي الذي تم إخضاعه، أمام منشآت أخرى فيها خليط من الأيدي العاملة تحمل هذه التزيينات ذات الأصول العربية في الأسقف الخشبية؛ أي أنه مع تقدم الحال بالفن المدجّن نجد التجارة، التي تنعم بوفرته مثل المنشآت المشيدة من الحجر، تنصح عن أن وفرتها هي ولادة الأيدي العاملة من كلتا الديانتين حيث تتبادل الخبرات، ومع مرور الزمن بالفن المدجّن نجد أن الأيدي العاملة تقع على عاتق المعماريين المسيحيين، وكذا التجارين المسيحيين مثل هؤلاء المكلفين بالألوان والتذهيب (خ.ف. رافولز)؛ هنا علينا أن نذكر أن مؤلف كتاب «موجز في نجارة الخشب الأبيض وكتاب العرهاء» (1633م) موديجيولويث دي أريناس، حيث ترك لنا عصارة فكره ومعرفته بأصناف من الأسقف الأندلسية. وعندما نتحدث عن مشاركة المورو في أعمال التجارة، يجب أن نذكر في أرفع أسماء المعلم يوقاف Yucaf عبد المليح الذي شارك في إعداد سقف سانتا ماريا دي مانويندا (ق 15)، وكذا المعلم محمد رامي الذي كان يمارس مهناً مختلفة منها أنه معلم في حرفة «خرط الخشب» fustero (بوزاس جواليس). وفي الوقت الذي نجد فيه السقف المستوي، على شكل القصاع، في الجعفرية، نهاية القرن الخامس عشر، قد خرج من بين أيدي ثلاثة من المورو أو المشاركة، فإننا نجد في الوقت ذاته سقفاً مشابهاً، ذا قصاع في الصالة الرئيسية بكنائس طليطلة وقام بتنفيذها معلم مسيحي هو فرانثيسكو دي لارا، كما نجد في



إسلامية في المكان وتنف من الفن المستعرب ودخول ما هو موحدوي وفورة ما هو مدجن، وما هو قوطي لجهة أنه قطع زخرفية جرت الإفادة منها، نجد، مع ذلك، أن النتائج لازالت غامضة أو غير آمنة بالكامل، كما نجد أن النظريات التقليدية أخذت تسحب بعض الشيء من الميدان، من خلال بعض التمهيدات المعمارية ودور البطولة الذي أوضحته فيما يتعلق بما سميت «الموحدية» أو «الفن المريني الجديد»، وبالنسبة للاستغراب، أثناء سيطرة الفن الإسلامي نشهد، سيراً على وجهة نظر لافونتين، ظهور فن الأجر الذي تمرّب أو «الفن السابق على الفن المدجن»، رغم عدم وجود أمثلة تبرهن على ذلك؛ ثم يأتي الفن المدجن بعد ذلك ويجرف كل ما أمامه، حيث جرى تنفيذ في البداية على يد المورو وأبناء المستعربين المحليين وتمثل ذلك في مسجد الباب المردوم من حيث أنه مرجعية عربية محلية، ولسنا ندري، خلال هذه الفترة، فيما إذا كان فناً أنتجته يد عاملة مسلمة أو مستعربة، فهل كانت كنيسة سانتا إيولاليا وسان سياستيان مباني مستعربة أثناء الحكم الإسلامي جرى بعد ذلك تدعيمها خلال الفترة المدجّنة؟ وعندما نصل إلى درجة اليقين في الإجابة عن هذا السؤال يجب أن نعرف فيما إذا كانت هناك أعمال معمارية أولية خلال القرن الثاني عشر سابقة على تحديد ماهية الفن المدجن خلال القرنين التاليين، وهي نظرية لا تحظى إلا بالقليل من المعلومات جاءت من العمارة المدنية بالمدينة. وكان جومث مورينو، وبمده تورس بالهاس، غامضين للغاية عند تصنيف المباني الرئيسية أو تلك التي توجد على الحدود مثل مصلّى بلين دي سانتافي، والمبنى الكشك الذي يفترض أنه محراب مسجد في سان لورنثو؛ ولا يكاد هذان الباحثان يضيفان شيئاً إزاء الأبراج القديمة لكل من كنيسة سانتياجو دل أزابال وسان بارتولوميه وسان أندرس ومسجد تورنرياس، إذ يشيران إلى أنها إسهامات مدجنين خلال القرن الثاني عشر، إذن يتركز

الدليل زخارف جصية وسقفاً مستوياً مدجنين من لدن الأيدي العاملة المسيحية، أي أن أداء هذه الأعمال من قبل المورو لم يكن أمراً مستهجناً في قضاء طليطلة؛ ففي أنكا دي إينارس نجد الكاردينال ثيسنبروس يعتمد على المورو يوسف الملقّب بـ Orejuno (تورس بالهاس)، وهو رجل ربما تولّى أمر بناء ذلك السقف الرائع في صالة سان ديجو. نجد أيضاً سقفاً على شكل ممجن بين الفن المدجن وفن عصر النهضة لكن لم يشارك في إقامته أي عريف مسلم؛ هناك أيضاً قصر آل كارديناس في أوكانيا، الذي يرجع إلى نهاية القرن الخامس عشر حيث يضم سقفاً رائعاً، من النوع المستوي، المدجن، وفيه نجد نقوشاً كتابية للشهادتين «أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله»، وهذا ما نراه في سقف سانتا ماريا دي لويندا الذي تولّى أمر يوقاف عبد المليح Adolmalih. يضم قصر «إمارة وادي العجاردة» (1495م) سقفاً رائعاً من المقرصات في «صالون الأقرىء» وجرى تنفيذه على يد النجارين، أو فتاني الخراط الطليطليين، ميجل سانشيث وبارتولوميه جارثيا (لاينا سيّرانو)، إضافة إلى سقف آخر زال من الوجود قام به المعلم محمد سييرو، وهو من المورو في وادي العجاردة. نرى إذن تقامي الأسقف التي قام بها معلمون مسيحيون في قشتالة، خلال القرن الخامس عشر ولم يكن هذا محل لوم عندما يشارك فيه المورو، وعموماً يحدث ما حدث في البناء باستخدام الأجر، إذ يقوم بتنفيذ الموروث العربي المورو والمسيحيون.

6 - الخلاصة :

في ختام هذا العرض من المعلومات الذي تقدمه لنا العمارة الطليطلية، من تأثيرات مختلفة أو بصمات

هم، أو من هم وراء كل هذه المباني المدجّنة، حيث أشرت قبل ذلك إلى دور الرعاة المكيّين وإلى قوة الموروث العربي في المكان؛ نعود إلى التجارة ونقول، إحقاقاً للحق، إن الأعمال والزخارف التي تضمها، التي ولدت خلال القرن الحادي عشر، طبقاً لنماذج جرى رصدها في حجارة مدينة الزهراء، قد استمرت خاصة في الرخارف والكثير من الكمرات حتى فترة متأخرة، ما يعني، طبقاً لمقولة هـ تراس «أن الاستمرارية في التقنية أسفرت عن بقاء الزخارف أو التوريفات التي ترجع إلى عصر ملوك الطوائف»، مثلاً حدث في البناء والآجر والديش المصحوب بمداميك تراها في مسجد الباب المردوم، ولم تكن الزخارف الجصّية هكذا، حيث عاشت تطوراً مستمراً بدون توقف بسبب التيارات المرابطية والموحدية والفن النصري، وهنا لا يجب أن نُقل الأيدي العاملة المسلمة كاملة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر كحد أدنى، وإذا ما كان الفن المدجّن الطليطي، مثله مثل الإشبيلي والأرغني، كان عبارة عن أسلوب، فهذا موضوع سوف أعالجه في الفصل الخامس من هذا الكتاب، أي بعد تحليل دقيق لخطوات ومراحل الفن المدجّن في كل من إشبيلية وأرغن (في ما يتعلق بالزخارف الجصّية والأخشاب الطليطية انظر كتابنا «العمارة في الأندلس: عمارة القصور»، الفصل الرابع، اللوحات من 30 حتى 48؛ أما الأخشاب فانظر الفصل الثاني، اللوحات 5، 5-1).

المساجد :

حدد هذه المساجد ودرسها كل من أمادور دي لوس ريوس، وجومث مورينو، وليو بولد و تورس بالناس، ثم أضافت إليها، بعد ذلك، كلارا دلجادو، إذ نرى بعض المخططات الجديدة مأخوذة عن الباحث الألماني إيبرت، الذي درس مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس حيث نجد وفرة من هذه المخططات؛ وحول

في هذه الأعمال ما يمكن أن نطلق عليه الحدود غير المستقرة أو الفاصلة بين ما هو إسلامي وأول فن مدجّن في المدينة، ومن الواضح أن هناك كنيسة مؤكدة، في هذا المقام، ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر هي سان أندرس، ثم تلتها أخريات مثل سان رومان، وسانتياجو دل آرابال، وسانتا إيولاليا، ومذبح أضيف إلى مسجد الباب المردوم، وهي كلها أعمال ذات عقود ترجع أصولها إلى الفن الموحدية الذي نفذ إليها بطريقة تدريجية، وربما كان هذا نتيجة موجات من المستعربين من الجنوب الذين هبطوا على المدينة؛ نجد من الموروث العربي الأول المحلي المرحلة الأولى العقود الحدودية الأموية ذات الطئف والمناكب البارزة، في الأبراج الثلاثة المشار إليها، كما نجد العقد المفصّص، من ثلاثة وخمسة فصوص؛ ثم يأتي بعد ذلك العقد العدوي العاد المستورد، ثم نرى هذا العقد الأخير وقد أحاط به العقد المفصّص من سبعة فصوص وتسعة، وكان ذلك بتأثير موحدية، ويأتي بعد العقد المتعدد الخطوط في سان أندرس والمعبود اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا، وبالنسبة للأبراج نلاحظ وجود نموذج قديم عبارة عن منارة محلية فيها تجديدات منبثقة من منارات أندلسية ترجع إلى القرن الثاني عشر، ألا وهو الخيرالدا ومنارة الكتبة. ومن جانب آخر، ففي ما يتعلق بالأبراج، يجب أن نشير إلى الداخل من سلالم حلزونية حول العمود المركزي والأسقف المقببة أو القباب المصطنعة التي يتم التوصل إليها من خلال التقريب التدريجي بين المداميك من الآجر، وهذا طبقاً لقاعدة تراها في غرفة hipocausis في حتمام مدينة الزهراء حيث جرى التقريب بين المداميك مثلاً حدث في المنارات بدءاً بمنارة عيد الرحمن الثالث بقرطبة؛ ومن النماذج المهمة للعقود الزخرفية ذات الأصول العربية نجد واجهات الأبراج والمذابح المتعددة الأضلاع التي ترجع إلى الفن الروماني في الشمال وإلى واجهات المعابد؛ وهنا لا أتمرص للمشكلة الخاصة بمن



عن التاريخ المحدد الذي جرت فيه إضافة المذبح المدجن في الضلع الشرقي لهذا المسجد، والذي يقول جومث مورينو إنه يرجع إلى عام 1186م، ويرى تورس بالباس أنه يرجع لعام 1187م، وهو تاريخ سابق بوضوح على تكريس سان رومان (1221م)، فكلا المبنيين من أقدم المنشآت في المدينة، كما أنهما نماذج للكنائس المدجنة التالية (لوحة مجمعة 11 من رقم 1 إلى رقم 5 في مسجد الباب المردوم، ورقم 7، سان رومان عند تورس بالباس). كان السيد جونزالو أسقف المدينة اعتباراً من عام 1182م، أي أنه خلال الفترة بين التاريخ المشار إليه وبين عام 1221م أمكن تنفيذ المذبح في مسجد الباب المردوم، في عنفوان ازدهار الفن المدجن، كما أنه لم يكن من الضروري القصوى تغيير وجهة أداء الطقوس التي كان عليها المكان خلال الحكم الإسلامي، وهذا ما نجده في مسجد السلبادور حيث الوجهة هي الجنوب الشرقي، ومثله في ذلك مسجد لاما جدينا بالمدينة، كما أن هناك نماذج أخرى في مدن مختلفة. كان لمسجد الباب المردوم، خارج الحائط الجنوبي، محراباً مربعاً (جومث مورينو) وكان كبيراً بشكل لا يتناسب مع المسجد ذي المساحة المتواضعة، وبالتالي يمكن القول إنه أضيف كمصلى أو كمذبح مرتجل، حل محله بعد ذلك المذبح الحالي ذو المخطط المضلع والذي يقع في الجهة الشرقية، كما أن عقوده المزودة والمتراكبة، أي العقد الحدودي العادي تحت العقد المفصص، تشير إلى أن ذلك المبنى يرجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر، وليس إلى السنوات الأخيرة للقرن السابق عليه، ويلاحظ أن كلا المقدين حدائرهما على المستوى نفسه، وبالتالي فهي نماذج موحدة نجدتها في مئذنة الكتبية بمراكش، منتصف القرن الثاني عشر، على شاكلة العقود المشابهة داخل كنيسة سان رومان، أو عقود مقدمة المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا، بينما نجد المبانى الإسلامية، أو تلك التي ينظر إليها على أنها كذلك في المدينة،

مسجد تورنرياس نجد إسهامات لكل من جونزالو سيمانكاس ويورس مارثين كليتو، إضافة إلى دراسة مسجد آخر، ويبلغ عدد المساجد التي وصلتنا اثني عشر مسجداً طبقاً للمصادر الأدبية والآثارية، حيث نراها في مخطط المدينة (لوحة مجمعة 23، الفصل الأول)، وهذا يعني أننا أمام مشهد درامي لهذه الرقعة العمرانية التي أسلمت وتبلغ مساحتها مائة هكتار باستثناء الربرض الكبير. وهذا العدد من المساجد معده، في جزء منه، بوجود دور عبادة مستعرة، وكذا دور عبادة مدجنة ذلك أن الكثير من هذه المباني أقيم فوق مساجد قديمة، وهنا علينا ألا ننسى أنه عندما جرى غزو طليطلة على يد ألفونسو السادس، استولى الملك على المسجد الجامع وأقر فيه أداء الشعائر المسيحية وترك للمغرب المهزومين بعض المساجد الصغرى، مساجد الأحياء، من بينها مسجد السلبادور، وكذلك تورنرياس، حيث ظل يقوم بوظيفته خلال الفترة المدجنة الطويلة التي عاشتها المدينة، كما أن بقاءه حتى اليوم يشهد بذلك. نجد أيضاً أن مسجد الباب المردوم (999م) أصبح كنيسة تحمل اسم سانتا كروث عام 1183م، طبقاً لوثيقة تبرع من جانب بعض الأهالي الذين كانوا يمتلكون المكان «كمنزل كان قبل ذلك مسجداً للمورو في دائرة سان نيكولاس»، (كتاب المزاييا التي تحظى بها جماعة سان خوان دي القدس، لأبالا مارتش)، أي أنه مصلى إسلامي حتى ذلك العام، دون تكريسه كنيسة إلا بعد قرن من غزو المدينة عام 1085م. وبعد ذلك بثلاث سنوات (1186م) هناك وثيقة أخرى (كتاب المزاييا التي تحظى بها الكنيسة الطليطالية) تشير إلى إقرار أسقف طليطلة السيد جونزالو إقامة الشعائر المسيحية في كنيسة «سانتا كروث»، وخصصه للجماعة الدينية Hospitalarios.

يستحق هذا المبنى المربي، وما أضيف إليه من بصمة مدجنة، وصفاً تفصيلياً، وبناء على قراءة الوثائق، التي أشرنا إليها، تتعامل سوزانا كالبوسوتيلو



نصف أسطوانية، مع ثنية *dobladura* غير إسلامية، وهذا ما نجده في الكنائس الرومانية المشيدة من الأجر في الهضبة العليا، والتي شيدت، طبقاً لرأي ثورس بالباس، مع السنوات الأخيرة للقرن الثاني عشر وطوال الثالث عشر؛ ويقول ذلك الباحث إن الفن الروماني لم يدخل إلى طليطلة وقضاها خلال القرن الثاني عشر، فقد كانت هذه المدينة آنذاك بلاط الملوك والأساقفة. كما يرى الباحث المذكور أن «المذابح الطليطلية بعقودها الزخرفية المتراكبة، اثرائة الإخراج، كان مهداً مدينة نهر التاج (طليطلة) وليست الهضبة العليا، حيث كانت كنائسها تقسم بالتواضع وبساطة البناء، كما أن المذابح الطليطلية شهدت بداية العقود الآتية من الموروث الإسلامي؛ هناك العقد المنصص والعقد الحدوي والعقد الحدوي الحاد، حيث يرجع هذا الأخير إلى الفن الموحد، والذي نراه في مسجد الباب المردوم وسان رومان وداخل سانتا إيولاليا والقطاع العلوي لواجهة سان أندرس، إضافة إلى برج سان ثيريانو؛ غير أن توافم المذابح الرومانية الحجرية على الأجر، في كلتا الهضبتين، ربما كان ابتكاراً متوافقاً زمنياً، إذ نجد في الهضبة العليا أن العقود الكائنة في القطاعات المختلفة تكاد تكون كلها نصف أسطوانية مزدوجة، بينما نجد أن تلك الخاصة بقضاء طليطلة تتجلى بوضوح في مذهب لوس ميلاجرس في تلامنكا (مدريد)، وسان خيل في وادي الحجارة، وكنيسة كامارما دي استرويللا (مدريد) (لوحة مجمعة 11: 10، 11). جرى تقليد مذهب مسجد الباب المردوم في الكثير من الكنائس الطليطلية مع إضافة صف من الأعمدة (لوحة مجمعة 12: 1 كنيسة سانتا ليوكاديا) وأحياناً نجد هذا الصف مكوناً من أربعة طوابق (كنيسة كريستودي لاييجا خارج الأسوار). لانعدم في طليطلة المذهب المتمدد الأضلاع أو شبه الأسطوانى بدون قطاعات من العقود المتوالية والمتراكبة، مثل مذهب سانتا أورسولا. وفي مدريد نجد مذهب باليتشا

وبالتحديد نوافذ برج سان بارتولوميه، تضم هذا التزاوج من العقود غير أن العدائير ليست على المستوى نفسه، وهنا نجد ما تسير على نموذج العقود الصغرى العليا في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، كما نلاحظ هذا النموذج أيضاً في القطاع العلوي لواجهة كنيسة سان أندرس، التي ربما ترجع إلى منتصف القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 10: 7). أشار كامون أثار إلى معلومة تتعلق بالدهانات الرومانية للمذبح وجزء من غرفة حفظ المقدسات في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 11: 6) وهي متوافقة تماماً مع مثيلاتها في سان رومان، بما في ذلك النقش العربي، المكتوب بالخط المائل والذي يشير إلى السعادة والثناء (لوحة مجمعة 12: 2)، كما نجد أيضاً في الزخارف الجصية في صحن دير سان فرناندو دي لاس أوليجاس دي برغش، وهي سقف مستو قديم في دير سان كليمنتي الذي يرجع إلى منتصف القرن الثالث عشر. وأمام ما يمكن أن نطلق عليه «الخلاف في التواريخ» لا يقيب عن أدهانتنا أن أعمال بناء مذبح مسجد الباب المردوم من الأجر تضم عقداً مفصصاً ومدبباً يحيط بعقد حدوي حاد، ويلاحظ أن العقد المنصص من تسعة فصوص، أما العقود الكلاسيكية فهي سبعة مثل سان رومان وكذلك في سانتا ليوكاديا (لوحة مجمعة 12: 1). وهي عقود ترجع في أصولها إلى العمارة الموحدية. نرى العقد ذا الفصوص التسعة، الذي يفترض أنه لاحق تاريخياً، يتكرر في مذهب كنيسة سان بارتولوميه (لوحة مجمعة 11: 8) وفي سان خوستو، وكذلك في قطاعات في مذابح صغرى في سانتياجو دل أرابال، أي دار العبادة التي أقيمت، على ما يبدو، في منتصف القرن الثالث عشر. ولم أتمكن حتى الآن من رسمه فيما هو موحد، رغم أنه موجود في برج سان بدرو في إشبيلية، حيث لا شك أنه منقول عن مبنى عربي زال من الوجود (لوحة مجمعة 10: D). يتوافق مذهب مسجد الباب المردوم مع مذهب سان رومان في القطاع السفلي، حيث العقود



(لوحة مجمعة 29: 11-1) ويرجع هذا الأخير إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، ومن المثير أن تتكرر في هذا المذبح العقود المترابطة الداخلية التي توجد في مذبح الباب المردوم.

أما بالنسبة لصنوف الأعمدة الداخلية في مذبح مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 12: 2) التي تكررت في مذبح كنيسة أو مصلى حصن شقوة (جيان)، طبقاً لما أوردناه في الفصل الأول من هذا الكتاب (لوحة مجمعة 15-2)، فإنه ربما يرجع إلى أصول إسلامية استناداً إلى المحاريب شبه الأسطوانية وذات العقود الداخلية التي تقع عند سطح الأرضية. وهذا قائم في الأساس في المساجد في إفريقية، التي ربما سارت على نهج المذابح البيزنطية الإفريقية، وهنا نجد أن سيريل مانجويري أنها تتوافق مع نماذج كثيرة ويذكر لنا كنيسة أني Ani (ق 10)، كما تتوافق، قبل ذلك أيضاً مع كنيسة عذراء Hahn في منطقة ما وراء النهرين. وأياً كان الموقف نجد أن هذا القطاع من العقود الزخرفية يعود للظهور من جديد، لكنها هذه المرة حدودية عند مستوى سطح الأرضية في مذبح كنيسة «سانتو توماس دي لاس أوياس» المستمرة (الفصل الأول، لوحة مجمعة 15-2: 4)، وهي على رأس مجموعة من النماذج تدخل في إطار المذابح العجبرية الرومانية التي تستغني عن المقد الشديد الانحناء، إضافة إلى مذابح من الأجر في الهضبة العليا والتي ربما ترتبط بمذبح كنيسة سانترياس (بلد الوليد) التي ترجع إلى 1130م (م. بالدس هرناندث)، وليس من المستبعد أن نرى أن الأعمدة الداخلية للمذبح في مسجد الباب المردوم لها مثيلاتها في بعض المحاريب الطليطلية، فهي في المسجد الجامع بقرطبة، في توسعة الحكم الثاني، لكنها هذه المرة موضوعة في منتصف ارتفاع الكوة وبالتالي ترتبط بالمذبح الخاص بالكنيسة الشارلمانية «سان جهرمجي - دي - بري (ق 9)» رغم ما تعرضت له من إعادة بناء، وكان من الممكن الرّد على هذه

النظرية الموحية بالقول إن العقود الداخلية للمذبح الطليطلي ربما كانت صدى للاجزاء التي توجد في القطاعات الخارجية، غير أن وجود العقود الإسلامية فيه، من عقود حدودية، مدبّبة بعض الشيء، يحدّثنا عن أسبقية من نوع ما للمذبح الطليطلي بالمقارنة بمذابح الهضبة العليا، وهنا نلاحظ في اللوحة المجمعة 12: 1-1، وجود عقود من مذابح لهذا المسجد وغيره من دور العبادة الطليطلية (7) و (8). وبعد هذا الاستعراض المطول أرى أن مذبح مسجد الباب المردوم قد أقيم خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، أي بعد أن استقر المقام بالفن المدجّن، وجاء بناءه متزامناً مع مذبح سان سلبادور (أ. بايستيروس جاياردو) ومذبح مستشفى سانتياجو (م. تراس)، وهذان المبنىّان الأخيران من طليطية، حيث نجد الأول وبه قطاع خارجي من عقود حدودية متقاطعة فيما بينها، منقولة عن النواحية الرئيسية لمسجد الباب المردوم، أما المبنى الثاني فرغم أنه متطور نسبياً فهو يكاد يكون صورة طبق الأصل لمذبح الباب المردوم. وأختم هنا هذه الوقفة المخصصة لمسجد الباب المردوم.

ظل مبنى المسجد الطليطلي، وكذا المسجد في تطيلة، مفتوحاً لممارسة طقوس العبادة المسيحية حتى مرحلة متقدمة من مراحل بناء الكاتدرائية القوطية التي وضع أول حجر فيها عام 1226 - 1227م، أي عندما انتهى راعيها، الأسقف رودريجو خيمينث دي رادا، من تكريس كنيسة سان رومان ذات الأسلوب المدجّن الخالص، لكن لا نعلم شيئاً عن الأعمال التي تمت في المسجد الجامع بقرطبة عند تحويله إلى العبادة المسيحية بعد عام من غزو المدينة، فربما حدث فيه بعض الإضافات المهمة على شاكلة ما حدث لمسجد الباب المردوم؛ هناك دروس مهمة مستفادة من عمليات بناء دار العبادة الجديدة، أي الكاتدرائية ذات الأسلوب القوطي، فملئ الشاكلة نفسها جرى بناء كاتدرائية تطيلة وأخريات غيرها، بما في ذلك تلك التي شيدت في



شعائر الجمعة. وقد سبق أن أشرت إلى أن هذه الأعمال وما صاحبها من نشاط معماري لم تكن عقبة، ولو بشكل جزئي، أمام أداء الشعائر الإسلامية، أي كان هناك تزامن بين أعمال التوسعة وأداء الشعائر في المكان إذ لم يكن من المستطاع تحويل هذا العدد الهائل من المسلمين يوم الجمعة إلى مساجد الأحياء الصغيرة الحجم، ولا شك أن أعمال البناء في الكاتدرائية الملبيلة كانت بطيئة، وكانت تكفي للسكان الجدد المقيمين في الجوار، الذين لم يكونوا كثيراً، وإذا ما زاد المدد كان يجري استخدام مساجد الأحياء التي تم الاستيلاء عليها والتي تعرضت تدريجياً لعمليات تعديل خلال الفترة المذكورة.

أحاطت حالة ضبابية بعملية تحويل المسجد الجامع بمليطلة إلى كاتدرائية ولم تستطع المصادر الأدبية تقديم حل للأمر، فقد كان هناك، في البداية، نوع من التسرع الذي لا يخلو من النعمة أو الجدل من طرف ألفونسو السادس الرجل الذي قرر إعادة الأسقفية إلى المكان بعد مرور شهور قليلة على غزو المدينة، كما كان شريكاً في ذلك الأسقف السيد برناردو، والسيدة كونستانسا. وهنا يحدثنا خوليو جونثالث في «الحوثية الأولى العامة لإسبانيا»، عن قيام الأسقف المذكور باحتلال المسجد الجامع وعن سحق ألفونسو السادس على الطقوس المسيحية، الأمر الذي لا يتوافق بشكل جيد مع الأبحاث الحالية التي تقول إن تكريس الكاتدرائية جاء بعد عام 1086م أمام الملك ودون أية مفاجأة من أي نوع. هناك باحثون آخرون يؤكدون أن الاحتلال والتكريس المفاجئ الذي تعرض له المسجد الجامع قام به الأسقف بدعم ومساندة الملكة كونستانسا عام 1101م، وهو التاريخ الذي تم فيه إقرار اللوائح الخاصة بالطوائف غير المسلمة بالمدينة (المدجنون والقشتاليون والفرنجة)، وهنا نرى أن ريبيرارثيو يرى أنه بعد تسعة عشر شهراً من غزو مليطلة عام 1086م جرى تكريس المسجد الجامع تحت اسم سانتا ماريا

مرحلة متأخرة مثل ملقة وغرناطة فوق أطلال المساجد القديمة، وقد شهدنا ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب، حيث كان البناء يبدأ بالمذبح خارج مقر المسجد المراد إحلال الكاتدرائية محله، بينما تجرى إقامة الشعائر والطقوس الجديدة في داخل المبنى، وما يتغير هو الاتجاه حيث كان نحو الجنوب عند المسلمين فأصبح نحو الشرق، وحتى يتم بناء هذه المرحلة الأولى، المذبح، كانت تجرى مصادرة المنازل القريبة المجاورة للمسجد، دون أن يعول البناء استمرار إقامة الشعائر المسيحية، وأحياناً ما تظل المنارة حتى وقت متأخر للغاية وكانت تقوم بدور برج الأجراس لدرجة أننا يمكن لنا أن نفهم بهذا الشكل ما عليه برججي سانتياجو دل آزابال وسان بارتولوميه اللذين أشرنا إليهما مسبقاً، فالأبراج هنا كانت مصممة لتكون مأذن حقيقية وبنائها ذو أسلوب مختلف تماماً عن الأسلوب المتبع في المباني المسيحية المدجّنة المجاورة وذات المخططات الجديدة، الأمر الذي يجعلنا نرى هذه المباني على أنها منارات حقيقية لكنها تقوم بوظيفة برج الأجراس؛ رأينا الأمر في قرطبة في كل من كنيسة سانتياجو، وسانتا كلارا وسان خوان؛ وفي إشبيلية نجد مثذنة سان سلبادور والخير الدا كنموذج من النماذج الكبرى، إضافة إلى أمثلة أخرى في غرناطة، وعندما نتأمل بناء الكاتدرائيات الجديدة فإننا نجد أن هذه العملية هي، من حيث الفراغات المشيدة، عملية توسعة لدار العبادة الإسلامية، في القطاع المتعلق بالمذبح كحد أدنى، ويتحول صحن الجامع إلى صحن الكاتدرائية الذي أصبح يتسم بأنه أكبر بعد ذلك؛ وهذا المشهد يحملنا أو يعود بنا إلى سلسلة التوسعات، ذات الطابع الإسلامي الخاص، التي جرت في المسجد الجامع بقرطبة، حيث قام عبد الرحمن الثاني وابنه محمد الأول، وبعدهما عبد الرحمن الثالث وابنه الحكم الثاني ثم المنصور بن أبي عامر في نهاية المطاف، بعمليات توسعة تتسق مع الزيادة في تعداد السكان الذين كانوا يفدون لأداء



وسان بدرو، وأن الزمن الذي مضى هو الوقت المستغرق في تهيئة المبنى لأداء الطقوس المسيحية وأن المكان الخاص بالمقر غير شاغر حتى مجيء السيد برناردو، وتشير «حولية الملك السيد / بدرو، للويث دي أبالا، الخاصة بالمدينة وتسليمها للملك ألفونسو السادس، إلى أن «كافة السكان الجدد في المدينة من الذين كانوا يعيشون آنذاك من حقهم الإقامة في منازلهم وأملأهم ومسجدهم الكبير ولهم عمدتهم طبقاً لما كانوا عليه خلال عصر ملك المسلمين»؛ ومن جانبه يشير الفويري إلى أنه عندما استولى ألفونسو السادس على المدينة قام بتحويل مسجد الجامع إلى كنيسة، وترك للمسلمين مسجداً مختلفاً عن المسجد الجامع، وعرضهم عن الأملاك التي فقدوها. وقال لهم إن هذا المسجد كان كنيسة لنا وقد أعادها الله إلينا؛ وفي هذا المقام نجد الكثير من الآراء التي تشير إلى أن هذا المسجد الثاني هو مسجد السليبادور، وقد أكد ذلك كل من جومث مورينو وتوزس بالباس، مشيرين إلى أن المبنى كان كنيسة قوطية قبل ذلك، طبقاً «للحولات الطليطلية، الجزء الأول». وفي عام 1159م جرى الاستيلاء على هذا المسجد وعاد من جديد إلى مجموعة دور العبادة المسيحية، ويشير النص الذي تتضمنه «الحوليات» إلى أنه خلال ذلك العام «استولى المسيحيون على كنيسة سان سليبادور من المورو يوم الاحتفال بالقدّيس خوان (يوحنا) الممعدان». وإذا ما كان الأمر كذلك، لابد أن المسلمين كانوا يتوفرون على مسجد آخر لأداء الشعائر، ويرى خوليو بورتس مارتين كليث أن ذلك المسجد هو «سولاريخو» أو مسجد «تورنرياس»، الذي يتسم بصغر حجمه وعدم اتساق توجّهه، وهو مسجد شيد مع نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر، وقد ورد ذكر هذا المبنى، بصفته مسجداً، خلال عام 1190م، وفي عام 1202م، طبقاً «للوثائق المستمرة الطليطلية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر». نعود إلى اللحظة الكبرى التي جرى

فيها الاستيلاء على المسجد الجامع بطليطلة، عام 1086م أو بين ذلك التاريخ وعام 1101م، وهنا علينا أن نلقي نظرة على المسجد الجامع في طليطلة، المدينة التي تسير في خط مواز لطليطلة، وجرى الاستيلاء عليها عام 1119م، في عصر الملك ألفونسو الأول، حيث ظل المورو في المدينة وكان لهم حق استخدام المسجد الجامع، وظل الأمر كذلك حتى عام 1121م أي العام الذي جرى فيه تكريس المسجد باسم سانتا ماريّا. وبعد هذا التاريخ أقام المسلمون خارج الأسوار، في ربض سان خوان حيث ورد ذكر أحد المساجد فيه. والشيء نفسه يحدث في بلنسية عندما استولى عليها «السيد» EL CID عام 1096م، ظل مسجدتها مكاناً لأداء الطقوس الإسلامية طوال عام كامل طبقاً لأحد الشرومل، وكان عليهم بعد ذلك ترك المدينة ليقوموا خارج الأسوار؛ نجد إذن أن هذه الأمثلة وغيرها من تلك المتعلقة بمدن الثغر الأعلى كانت تسير على القاعدة المطبقة في طليطلة، أي تحويل المسجد الجامع إلى كاتدرائية، ذلك أن هذا المسجد، في طليطلة كان أول مسجد تم انتزاعه من المسلمين، ماعدا بويشتر حيث جرى الاستيلاء عليها (1064م).

كان يحدث في مدينة طليطلة ما كان يحدث في أبسط القرى التابعة لقضااتها، حيث يقول خوليو جونثاليث إنه جرى عام 1089م التبرع بالمساجد الكبرى كافة ابتداء من «بلاط عمر» Balatomer، في قضاء مملكة طليطلة، بكل أملاكه، الأمر الذي هياً للأسقف بسهولة وجود عدد من الكنائس في الرّقع المرانية الكبرى مثل طليطلة وماكيدا وعلمين Alamen ومدرّد وتلمنكا أو وادي الحجارة. ورد أيضاً في المصادر المكتوبة العربية أو المسيحية ذكر مساجد مؤكدة في البلدة الأولى والثالثة من تلك البلدات المشار إليها ثم جرى تحويلها بعد ذلك، لكن لا نجد ما يؤكد أي شيء في هذا المقام بالنسبة لكل من أنكالا دي إينارس ووادي الحجارة حيث جرى الاستيلاء على



صغير له محراب شبه أسطواني حيث يبرز الانحناء نحو الخارج (ر. إينكيرو بونيتو، وج. برييتو بانكيث) (لوحة مجمعة 11-1)، وهذا المحراب هو الوحيد الذي نجده في النصف الشمالي لشبه جزيرة إيبيريا باستثناء محراب مصلى مسجد الجعفرية، كما يمكن القول إن محراب باسكوس كان على شاكلة الكوات، التي زالت، الخاصة بمساجد طليطلة.

في ما يتعلق بمشكلة الحفاظ على المساجد الطليطلية الصغرى، بعد الغزو، فإننا نتساءل عن الإجراءات المتبعة واستمراريتها في هذا السياق، وعن الحد الفاصل بين تهيئة دار العبادة الإسلامية وإقامة دار عبادة جديدة فيه، في أغلب الأحوال، طبقاً لما تم بالنسبة للمساجد الجامعة التي نعرف تواريخ تحويلها إلى كنائس نظراً لأهميتها؛ وهنا نقول إن الأمر بالنسبة لطليطلة تم مع السنوات الأخيرة للقرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر، أي عندما شهدت المدينة عملية إعادة تهيئة معمارية شاملة ذات طبيعة مدجّنة، والتي كانت حتى ذلك الحين ذات مشهد إسلامي واضح طبقاً لما نوهت به «الوثائق المستعربة الطليطلية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر»، وطبقاً لهذه الوثائق هناك دور عبادة ترجع إلى القرن الثاني عشر تحمل الأسماء نفسها وذات مخططات مدجّنة جديدة خلال القرن التالي، وفي هذا المقام نذكر الكنائس التالية: كنيسة سانتا كروت أو كريستودا لاوث (الباب المردوم) أحوام 1150م، 1160م، 1183، 1186؛ هناك سانتياجو دل أزابال عامي 1125م، 1156م؛ وسان رومان 1125م، وسان أندرس 1120م، 1150م، 1182م، فطبقاً للحوليات الطليطلية، أحرقت الكنيسة بين عام 1156م و 1180م؛ وسان سباستيان 1181م و سانتا إيولاليا 1195م، وسان لوكاس 1188م، وسان كريستوبل 1187م، وسان ميغل الألتو 1174م و 1178م، وسان نيكولاس 1125م، إضافة إلى عدة دور مدجّنة للعبادة ترجع إلى القرن الرابع عشر، من بينها سان بارتولوميه،

الأولى بشكل نهائي على يد الأسقف السيد برناردو عام 1118م. وطبقاً للمعرف المطلق في مدريد «Fuero» (1203م) كانت هناك عشر كنائس، من بينها سانتا ماريا وسان سلبادور، فربما كانتا مسجدين قبل ذلك، ثم كنيسة سان نيكولاس، ببرجها على شاكلة المثدنة من حيث بوائكه المطموسة، من الخارج، والأسقف الكائنة في الداخل، ولا شك أنه البرج المدجّن الأقدم في قضاء طليطلة، (123) (جومث مورينو وباسيليو بابون)؛ وبالنسبة لقلمة تراب Calatrava فقد جرى التبرع بالمكان عام 1147م لكنيسة طليطلة بما في ذلك المسجد الذي يضمه، وهو المسجد الجامع بالبلدة، والتكليف ببناء كنيسة مخصصة لفرسان المعبد؛ كما ورد ذكر مسجد آخر في الربض، هناك دلالة ما لوضع اسم سانتا ماريا لبعض دور العبادة في وادي الحجارة وقضاها، ففي هذه المدينة نجد سانتا ماريا القديمة (هي اليوم كنيسة سان بارتولوميه)، ثم الكنيسة اللاحقة السماعة سانتا ماريا دي لافوينتي، هناك أيضاً دور عبادة تعمل هذه التسمية نجدها في أقيثا، ومولينا دي أرغن، حيث يلاحظ التبرع في هذه الأخيرة بمسجدين خلال حكم الملك ألفونسو الأول (لاكازا)، إضافة إلى حي المسلمين الذي كان يوجد به خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر مسجد رئيسي تقصده الأحياء الخاصة بالمسلمين كافة في وادي خالون (مرتهدس جارثيا أرينال). هي بلدة سانتياستي (وادي الحجارة) نجد أن وثيقة «الممالك الطبوغرافية للقرن السادس عشر» تشير إلى دار عبادة ذات مذهب تسمى «سلبادور» كانت قبل ذلك «مسجداً للمسلمين». ولاندمم هنا مصطلح Almajil = أي مسجد في كل من وادي الحجارة ومدريد، في دائرة المدينة القديمة أو في أحياء المسلمين. وبالنسبة للمدينة الحصن، باسكوس، القريبة من طليطلة التي تأسست، في نظري، خلال عصر الخلافة، ربما في زمن الحكم الثاني، فقد ورد خلال السنوات الأخيرة ذكر مصلى إسلامي



باسم سان زويل Zoel، التي ورد ذكرها عام 1185م. وهنا علينا أن نضع في الحسبان أن «الوثائق المستمربة» ومعها وثائق أخرى مسيحية تشير إلى حالات، طبيعية، تتعلق بمنازل وقضاءات قديمة مجاورة لمساجد متواضعة، إذ أخذت تنتقل ملكيتها شيئاً فشيئاً، من خلال البيع، إلى المسيحيين، وهذه عادة كانت شائعة في المناطق المجاورة لكنيسة أو كاتدرائية سانتا ماريا؛ هناك حالات تتعلق بمنزل وإصطبل «كان مسجداً في الأزمنة الماضية»، في منطقة تقع بين الكاتدرائية والقطاع الخاص بـ «پوڤو أمارجو» pozo amargo؛ ويلاحظ أن المصادر المذكورة، في معرض حديثها عن دور العبادة المسيحية الطليطلية، مثل سان أندرس، تذكر لفظة «الجامع الكنيسة»، وأحياناً ما يسبق هذا المسمى اسم الحي الذي تقع فيه (حومة الكنيسة)؛ ولفظة «جماعة العربية» تطلق على الطائفة الإسلامية واليهودية، ويمثلها لفظة Collacion وهي المستخدمة في «الوثائق المستمربة». ويشير توؤس بالباس إلى أن لفظة «حومة» كانت تستخدم في طليطلة الإسلامية عام 1010م مثل «حومة باب سكر»، حيث يقع بين الباب العربي الذي يحمل هذا الاسم وكنيسة سانتياجو دل أرزابال، والشهي الوحيد، حسيماً أشرت في موضع سابق، هو أنه يبدو أن كنيسة سان أندرس تحتوي على سمات أسلوبية تتوافق مع ما كان سائداً خلال القرن الثاني عشر، أي قطاع العقود الزخرفية فوق الباب، إضافة إلى البرج حيث نرى في الجزء العلوي منه المقعد العدوي المصحوب بالطنف، على الطريقة القرطبية، وهو مساو، في مختلف التفاصيل، لكل من برج سانتياجو دل أرزابال وسان بارتولوميه. وحدث في طليطلة، في ذلك العام الحاسم 1085م، عندما جرى غزوها مباشرة، إن لم تكن في ظروف مواتية لبناء كنائس جديدة ابتداء من هذا العام وحتى نهاية القرن الثاني عشر. ومن هنا كان على رجال الكنيسة الاستيلاء على أكبر عدد من مساجد الأحياء التي كانت قد شاخت وكانت صغيرة

الحجم وأصابها يد الإهمال، فجزت عليها يد الإصلاح والترميم في المرحلة الأولى وبعد ذلك حلت محلها دور العبادة الجديدة؛ وفي هذا المشهد العام، القابل للتطبيق على كل من إشبيلية وسرقسطة، أخذ يشارك كل من المجتمع والكنيسة، دون الأخذ في الحسبان نوعية الأيدي العاملة، من المورو أو المسيحيين، في بناء الكنائس الجديدة، وكان الأساس الذي سارت عليه هو، كما قلت، الموروث الإسلامي المحلي وما أطلقنا عليه «الأسلوب العربي الجديد»، المنبثق من الأسلوب الموحدي؛ وهذا الاتجاه هو ما اتخذه جومث مورينو كاليرا في معالجته عملية إنشاء كنائس في غرناطة العاصمة وباقي الأراضي التابعة لها وخاصة في البشترات Alpujarras، طوال القرن السادس عشر؛ يقول: «يستخدم المسجد ككنيسة دون أن نلاحظ أي موقف معاد، أخذت عملية بناء الكنائس تسير في خلد متسق ومرتبك بالحالة التي عليها مبنى المسجد، ولم يكن المقصود أبداً عملية القضاء على الهوية الثقافية أو الارتجال من قبل الأساقفة، بل كان الاتجاه يتمثل في أن تكون المساجد الكبرى آخر شيء يتم إعادة بنائها، كان هذا هو القاسم المشترك في عملية انتقال المدينة الإسلامية إلى مسيحية، وكانت نقطة البداية لهذا المسار هي طليطلة، أي أن هذه المدينة شهدت، مثلما شهدت أيضاً آخر المعاقل، في وقت متأخر، في الأراضي القرناطية، عملية الجمع في آن بين لفظتي مسجد وكنيسة؛ وعندما نمود إلى طليطلة نقول إن أول دار للعبادة، المدججة الأسلوب هي سان أندرس، التي ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، وهذا - كما قلت - سوف تتم البرهنة عليه لاحقاً.

نقوم في السطور التالية بحصر المساجد الطليطلية أو المساجد المفترضة سواء تلك القائمة أو تلك التي زالت من الوجود؛ 1- الكاتدرائية، أو المسجد الجامع، موثقة؛ 2- يقال أيضاً بوجود «مصلّى بليّن» دي «سانتافي» في أراضي قصور المأمون، بدون



نقوش كتابية للملك الظاهر، أحد ملوك الطوائف، ربما تنسب إلى مسجد، وقد عثر عليها عند باب بيساجرا الجديد، وفك رموزها د. دياس استبان.

نمود إلى المسجد الجامع الذي نرى له رسماً في اللوحة المجمة رقم 24، الفصل الأول، حيث نرى لحظات من عملية إنشائه حتى أصبح كاتدرائية، خصوصاً في اللوحة رقم 2، حيث المسجد الذي يرجع إلى عصر الإمارة مظلل وسط مبنى الكاتدرائية، وهذا في حقيقة الأمر افتراض، طبقاً لرؤية تقريبية، انطلاقاً من دراسة أعدتها كلارا دلجادو باليرو، وبالنسبة لقطع ملموسة وصلتنا من المسجد هناك فوهة بئر عليها نقوش كتابية توجد في متحف الآثار بالمدينة (طليطلة) إذ يشير النص إلى أحد ملوك الطوائف إسماعيل الظاهر وإلى عام 1032م (لوحة مجمعة 12-1).

1 - مسجد السلبادور:

رأينا فيما سبق ذكر اسم هذا المسجد في «الحواليات الطليطلية»، كنيسة سان سلبادور التي كانت للمورو، وكانت مسجداً حتى عام 1153م، لكن لا نعرف على وجه اليقين ماهية التبديلات المعمارية عندما أصبح المبنى كنيسة، ومع هذا نقول إن المبنى احتفظ باتجاهه القديم الذي كان في عصر المسلمين، مثلما حدث في البداية مع مسجد الباب المردوم، وبالتالي يبدو جلياً البعد الاقتصادي في عملية التحويل، هذا التوجه - حيث السهم بين الجنوب والشرق - هو نوع من الأمور الجديدة التي فرضت في المساجد القرطبية: فونتانا، مدينة الزهراء وسانتا كلارا، ويلاحظ أن المبنيين الأخيرين قد شُيدا خلال القرن العاشر، الأمر الذي يمكن أن يشير إلى أن المسجد الطليطلي ربما شُيد خلال هذه الفترة (كلارا

توثيق: 3- وفي داخل منطقة الحزام الإسلامي، طبقاً للمصادر العربية، هناك مسجد ابن دوناي القاضي، زال من الوجود (إيلياس ترس)؛ 4- السلبادور - موثق؛ 5- مسجد الباب المردوم في منطقة الباب المردوم، موثق؛ 6- مسجد تورنرياس، موثق؛ 7، 8- طبقاً لابن بشكوال قام فتح بن إبراهيم الأموي ببناء مسجدتين، أحدهما في جبل الباردا أما الآخر ففي حي الدباغين، وهناك بعض الدراسات التي تقول إنه هو كنيسة سان سباستيان، أما المسجد الأول فهو سان كريستوبل، في حي اليهود، استناداً إلى «الوثائق المستعربة» التي تشير إلى «جبل Ferid» في هذه المنطقة، وقد ورد ذكر دار العبادة هذه عام 1187م و 1252م (راجعت الموضوع كلارا دلجادو)، ويلاحظ أن الأطلال الحالية المتعلقة بدار العبادة المذكورة تشير إلى وجود أساسات برج له نافذة في الطابق السفلي ولها عقد حدي حاد ذو طنف، ويتكرر ذلك في برج سان ثيريانو، أحد أقدم الأبراج في طليطلة (جومث مورينو)، وربما يرجع إلى نهاية القرن الثاني عشر؛ 9- مسجد سان نيكولاس، زال من الوجود؛ 10- مسجد سانتا خوستا وروفيينا، ليس موثقاً بما فيه الكفاية، 11- مسجد مفترض اسمه سان لورنثو، ورد ذكره عام 1156م، وهو عبارة عن مبنى صغير إسلامي الطابع إلا أن نمطه يشير إلى أنه إما كان مكاناً للرباط أو ضريح أحد المتصوفة وليس محراباً؛ 12- مسجد إلى جوار حمام Caballil أو Caballel، ورد ذكره عام 1163م، ويشير بوزس مارتين كليتيو إلى أنه كان يقع في تلك المنطقة التي أقيم فيها «كوليج الأميرات»، وربما كان مسجداً تحيط به طرق عامة، أمام حمام Caballil. وبالنسبة لهذا النمط من المساجد وغيره مثل المسجد الجامع بمدينة قرطبة ومسجد مدينة الزهراء ومسجد الباب المردوم، فقد تحدثت عنها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهنا نقول إن وجود الطرق العامة المحيطة بمبنى المسجد يشير إلى أهمية المسجد المعروف باسم Caballel؛ وهناك قطعة من لوحة تأسيس حجرية عليها



عن المخطط البازليكي، مقارنة بالموقع الذي كانت عليه المآذن، في الشمال الشرقي، الخاصة بالمساجد القرطبية، أي مسجد فونتانا وسانتا كلارا. هذا الموقع الشمالي الغربي هو الذي عليه مآذن مسجد لاماجداينا في جيان ومسجد أرشيدونة. هذا النمط الذي عليه مسجد السبادور، أي الأروقة الثلاثة والمثذنة في البداية وبدون صحن، نجده في مسجد ضيقة ثثينوفي قضاء مرسية، وكذلك في أرشيدونة (ملقة).

كان جومث مورينو هو أول من درس المسجد بشكل جاد، وافترض أنه يتكون من خمسة أروقة، من الصعب تصويرها في المخطط الحالي الذي يبلغ طول ضلعه 18م، أي يكاد يكون مربعاً غير منتظم، قالبلاطة الرئيسية اليوم هي ضعف البلاطتين الجانبيتين من حيث المساحة، أي من 4م عرضاً؛ وعن الأعمدة لم يصلنا إلا سبعة، حجرية، في مجموعة العقود اليمنى الجانبية، وهي تضم عموداً مربعاً قوطياً مزخرفاً في واجهاته الأربع، وهو أول عمود في الجنوب الشرقي (لوحة مجمعة 14: 1). أما الأعمدة الباقية فهي عبارة عن أبدان رومانية مجزأة (3) إذ يوجد في بعضها بعض القطع الخشبية، وكذلك الأمر في تيجانها (4) (5) ماعدا ما يتعلق بالعمود المربع المذكور، على الشاكلة القوطية، والذي يبدو في شكل سُبُلِي (6). تتكئ المقود مباشرة على حدائر موشورية من الحجر وليس لها حلقات معمارية مقمرة naceia (لوحة مجمعة 13: 4)، أما المسافة بين الأعمدة فتتراوح بين 1.57م إلى 1.80م (1)؛ المقود حدوية من النمط الأموي الكلاسيكي، مع بداية الانحناء عند منتصف القطر ويبلغ ارتفاعها 5.40م حتى انحناء بطن المقدر، وحتى الخط الملوي لكتل الحجارة الخاصة بالعلية المعمارية المشوجة فإن الارتفاع يبلغ 3.85م. إذا ما استثنينا السنجة المفتاح الحجرية نجد أن المقود كلها من الآجر، ولها طبقة رقيقة جداً من الملاط، كما أنها مشرشرة، حيث قوالب الآجر مقطوعة في أغلبها على شكل إسفين، ولا نكاد

دلجادو)، ومع ذلك فإن وجهة النظر هذه لا تتواءم مع الاتجاه الذي عليه المسجد اللاحق، الباب المردوم (999م)، ذلك أن السهم أقرب إلى الجنوب منها إلى الشرق، أي على شاكلة المساجد القرطبية الأولى التي كانت وجهتها تميل نحو الجنوب (فيلكس إيرناندث). شهدنا في الفصل الأول أن منفذي المساجد يمكن أن يقموا في أخطاء تتعلق باتجاه المسجد يصعب فهمها، وبالتالي ففي كثير من الأحوال لا يجب أن نرجع الأمر إلى فترات تاريخية معينة، ومن الأمثلة الدالة على ما نقول مسجد تورنرياس، ذو الاتجاه الجنوبي الغربي، وكذلك مسجد فونتانا، فرغم أن السهم الخاص به يقع بين الجنوب والشرق فإنه يرجع إلى ما بين القرن التاسع والقرن العاشر.

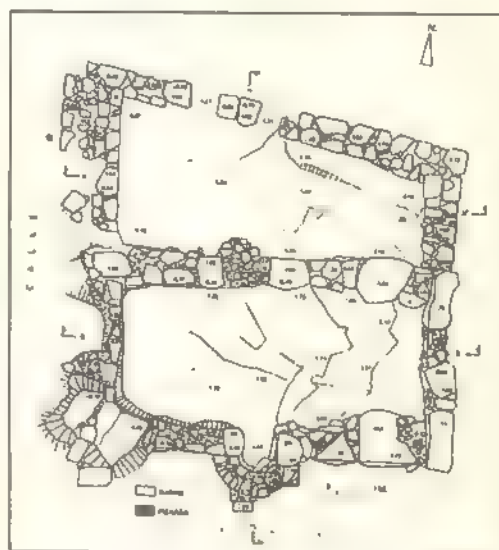
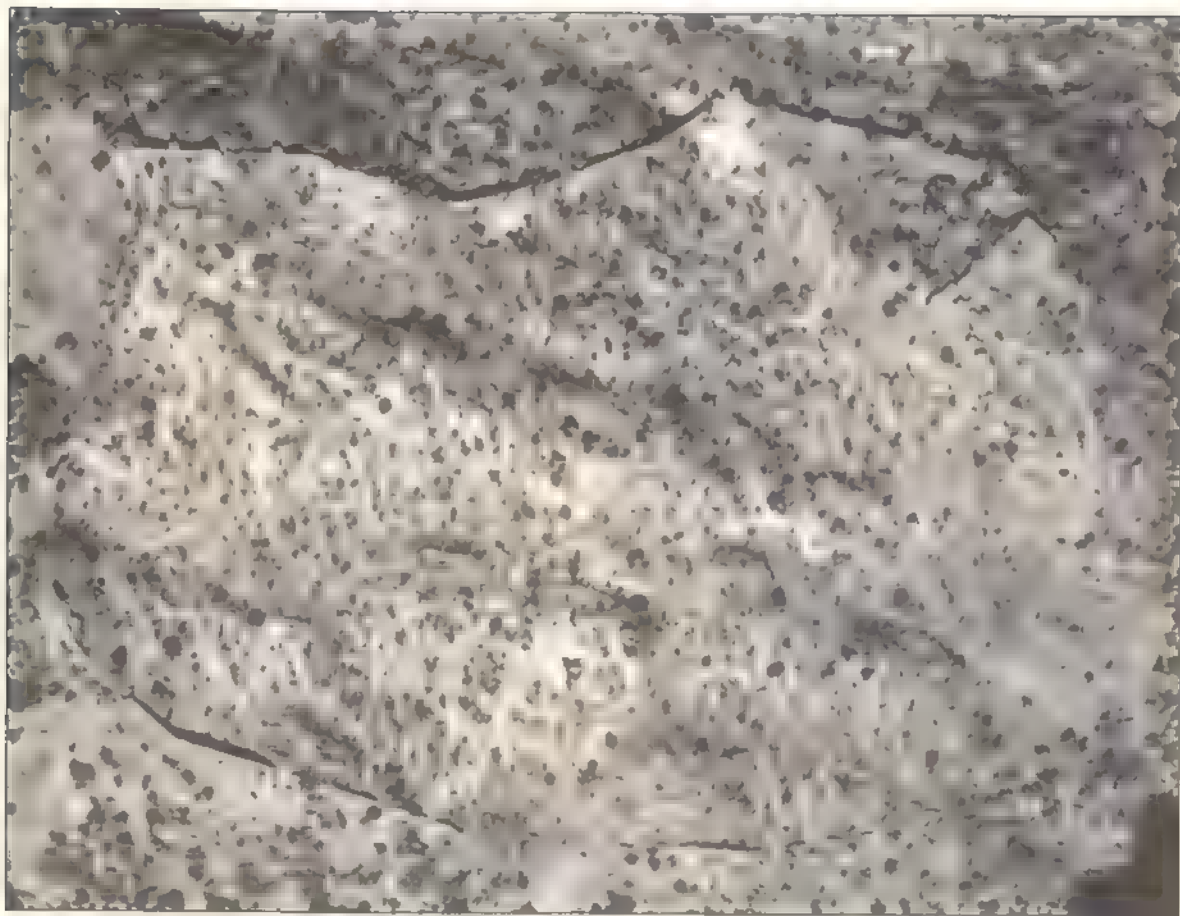
يلاحظ أن اعتبار السبادور مسجداً يقوم في الأساس على وجهة المبنى، وعلى العقود الحدوية التي كانت في الرواق الرئيسي وكذا لوحة التأسيس المربعة التي تتحدث عن بناء بلاطة عام 1041م من أموال الأعباس، وقد ظهرت هذه اللوحة في المصلى المجاور سانتا كاتالينا (ف. كوديرا)، وهو عبارة عن بلاطة غير واضحة الموقع. وتشير اللوحة المذكورة إلى أن بناء هذه البلاطة كان في سبيل الله جل جلاله وبمساعدة القائمين على رعاية الإرث الذي خلفه كل من عبد الرحمن بن محمد بن البرولا، وقاسم بن حلون، وجاء ذلك خلال شهر رجب لعام 432هـ (7 مارس - 5 أبريل عام 1041م) ورحم الله كل من ساهم فيه وصلى فيه وكل من قرأ هذه اللوحة، وصلى الله على محمد. تحدثنا هذه البلاطة عن الزيادة في مساحة المسجد القديم، الذي يبدو في هذه الحالة أنه مكون من ثلاثة أروقة من الصنف البازليكي (لوحة مجمعة 13: 1)، وهذه عادة متبعة في العمارة الدينية الأندلسية. لم يكن لمسجد السبادور صحن رغم موقعه في حي عربي مهم، وبالتالي فإن مثذنته هي جزء من الحائط الشمالي لحرم المسجد، في الزاوية الشمالية الغربية، وهو مبنى يخرج



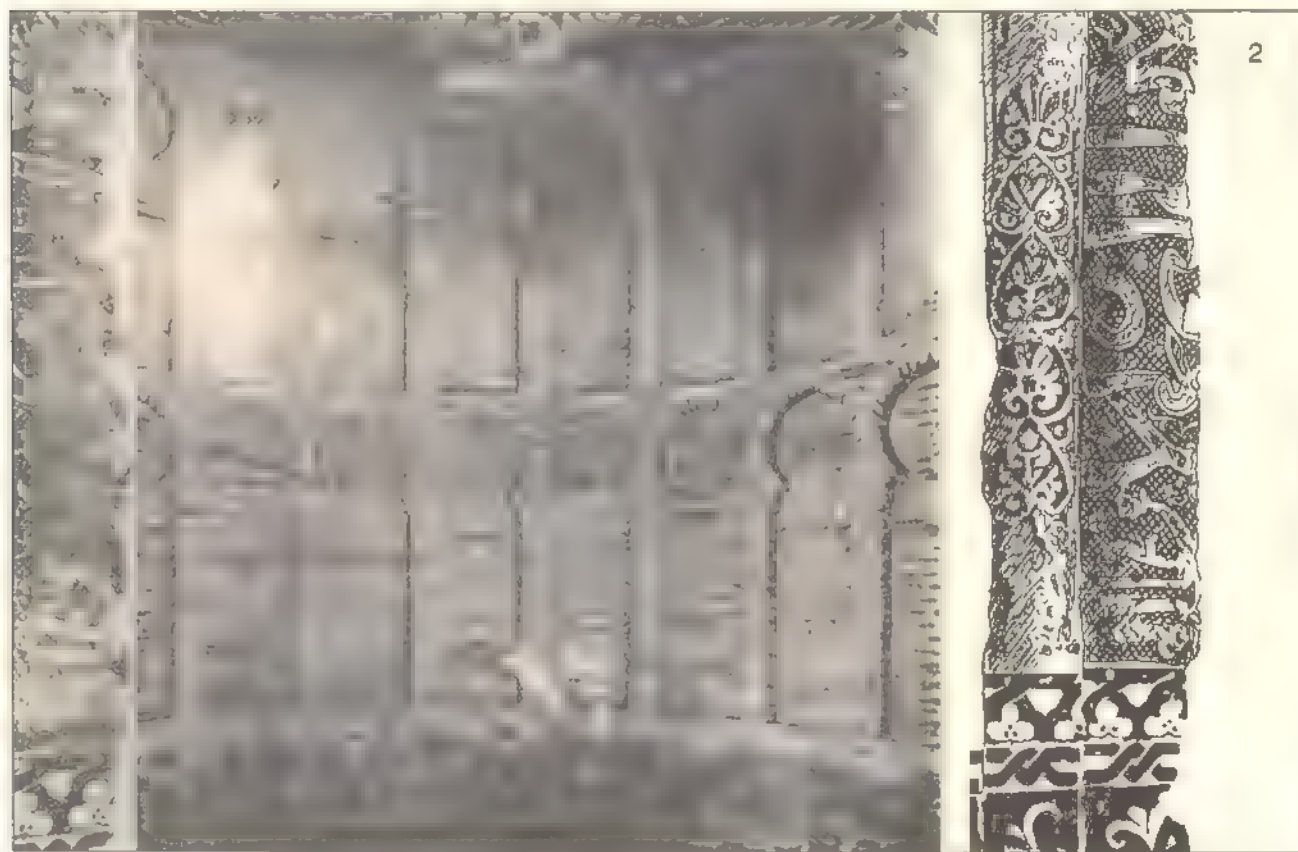
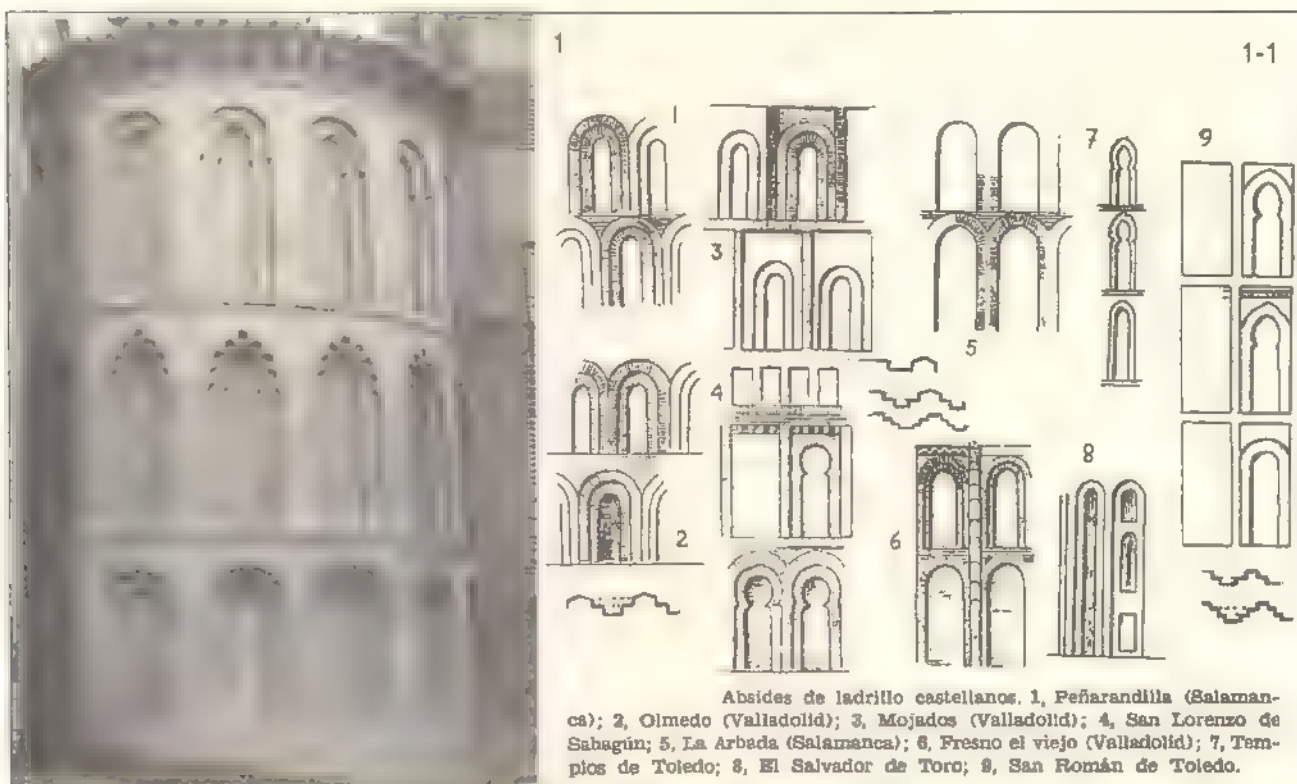
تضم جميعها الحليات المعمارية المتموجة والظنف من الأجر؛ يلاحظ أن الكتلة الحجرية الخاصة بالحلية المعمارية المتموجة في مسجد السليادور متكررة في مسجد الباب المردوم لكنها هنا، وكذا في مسجد تورنرياس، ذات شكل صليبي لأسباب بنيوية.

نتقل إلى المثانة، (لوحة مجمعة 13: 3، رسم نشرته كلارا دلجادور، ولوحة مجمعة 15) فتجد أنها شيدت بالكامل من الكتل الحجرية الصلدة الرومانية أو القوطية إذ يلاحظ أن بعض هذه الكتل، في القطاع العلوي، توجد فيها حروف لاتينية ربما كانت علامات سجلها الحجارون. يبلغ ارتفاع الجزء القديم 10.10م، ويلاحظ أن الجزء العلوي الذي يبدأ عند إفريز حجري مزخرف يبلغ ارتفاعه 2.39م. وفوق هذا الجزء جرى وضع الطابق المخصص للجرس وهو من الأجر الحديث، وربما كان قد حل محل الطابق المخصص للمؤذن، هذا إذا ما كان هذا الطابق قائماً في مآذن المدينة. مخطط المثانة مربع، طول ضلعه 2.44م وله عمود مربع في الوسط طول ضلعه 1.1م وقد أعيد بناؤه بالكامل من الأجر مثلما هو الحال بالنسبة لسقف السلم إذ يرجع كلاهما إلى العصر المدجّن، إذ نجد القباب الفالصة الناجمة عن تقريب المداميك، وربما جرى تنفيذ ذلك عندما أصبح المسجد دليلاً مسيحية للعبادة. ربما كان نمط السلم في المبنى القديم للبرج عبارة عن ألواح من الخشب التي تتكئ على برور بعض الكتل الحجرية في البناء من الداخل (لوحة مجمعة 15: 5)، أما الإضاءة فهي من خلال نوافذ صغيرة ذات عتب من الكتل الخشبية على النمط القديم للمزاغل في الحصون الإسلامية (5-1)؛ نلاحظ كذلك وجود مثل هذه النوافذ في الحوائط المطلّة على الشوارع، أما المدخل إلى المثانة فهو من البلاطة الجانبية اليمنى. وأياً كان الموقف فإن هذا البرج، الذي تعرض لتعديل شديد من الداخل، ربما كان قوطياً أو مستعرباً جرت الإفادة منه عند بناء المسجد وربما كان شاهداً على

تلفظ وجود المونة سواء من الجصّ أو الملاط، أي أن ذلك على طريقة عقود المسجد الجامع بقرطبة، ومقايير لما عليه عقود مسجد الباب المردوم؛ وابتداء من هذا المسجد الأخير نجد العقود المدجّنة الشديدة الانحناء في المدينة كافة، إذ تلعب فيها طبقة الملاط، بين المداميك، دوراً مهماً في درجة الانحناء، الأمر الذي يمثل وجود فاصل زمني مهم بين المسجدين، ويلاحظ أو البوائك في السليادور ربما تشير على شاكلة المسجد الجامع في المدينة، وهنا يمكن ملاحظتها في المصلّى محل الدراسة، سواء كان يرجع إلى القرن التاسع أو القرن الذي يليه، ومعنى هذا أنه أول مسجد إسباني إسلامي معروف بأن عقودها هي بالكامل من الأجر. الجديد هنا يتمثل في السنجة المفتاح من الحجارة كوسيلة لتدعيم الانحناء، كما أن شكله الذي يشبه الأسفين يساعد على ميل قطع الأجر، إذ تتلاقى امتداداتها، على ما يبدو، في منتصف خط الدائر؛ وإجمالاً للقول هي عقود شديدة الانحناء، بدأت في قرطبة خلال القرن التاسع؛ يلاحظ أيضاً أن السنجة الحجرية هي نموذج قديم جداً رصده غ.م. دي ناباسكويث في أثر قديم في جاييالا جراندني Gabialag (غرناطة)، وقد ظهر في مسجد ويليه، المنسّهر، وكذلك في عقود مسجد سانتا ماريا دي لا غرناطة دي لبلّة؛ ولما كانت هذه العقود تماثل ما عليه دار العبادة ذات الطراز البازليكي، فإن مسجد السليادور يعتبر فريداً، من حيث المسقط الرأسي في العمارة الدينية الإسلامية، وهذا نموذج يجب أن نضعه في الحسبان عندما نتذكر عقود «الصالون الكبير» بمدينة الزهراء الذي قام بترميمه فيلكس إيرنانديث (لوحة مجمعة 13: A)، ومن شبه المؤكد أن هذا قد بدأ في حرم المسجد الجامع بهذه المدينة الملكية. ومن الملامح القديمة في عقود مسجد السليادور نجد جومث مورينو يشير إلى اختلافات بالنسبة لعقود دور عبادة مسيحية، في نظره، جرى إنشاؤها بعد الغزو، وهي سان سباستيان وسانتا إيولاليا وسان رومان، إذ



لوحة مجمعة 1-11:
مسجد مدينة ياسكوس (طلياطة).

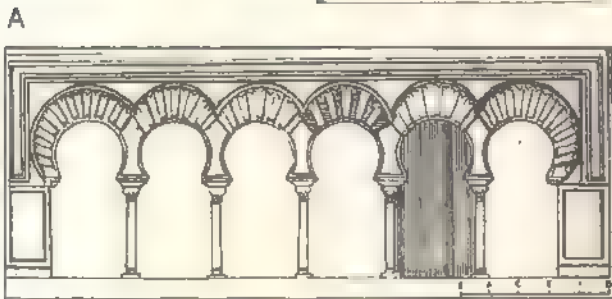
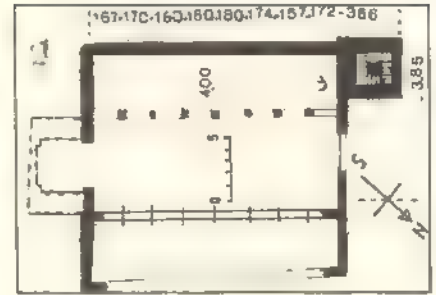
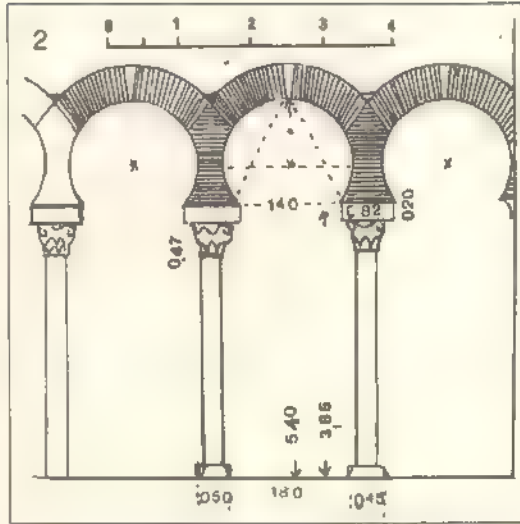
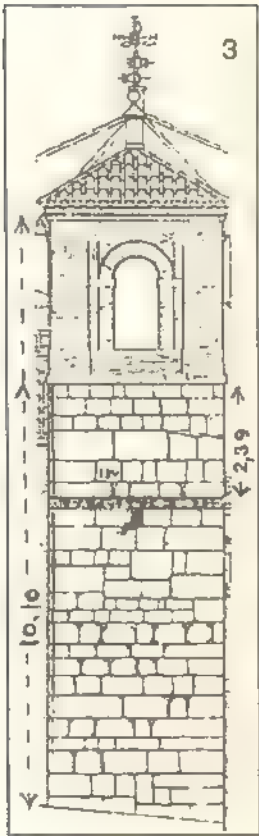


لوحة مجمعة 12:
المذبح المدجن في مسجد الباب المردوم. (2). سانتا ليوكاديا، طليطلة (1).

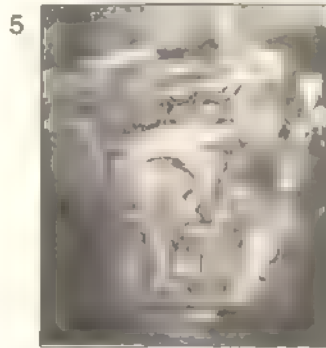
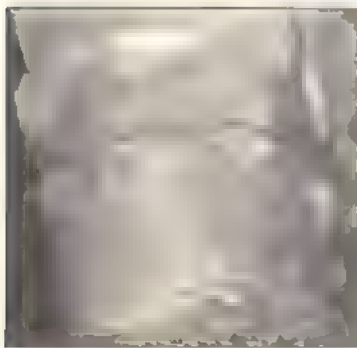
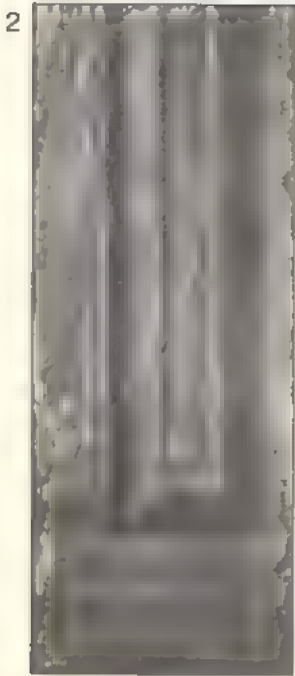


لوحة مجمعة 1-12:

فوهة بئر في المسجد الجامع، المطبلي، ترجع إلى عام 1032م.

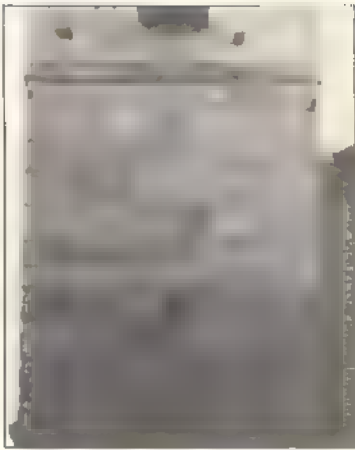


لوحة مجمعة 13
مسجد السليبادور.



لوحة مجمعة ١٤

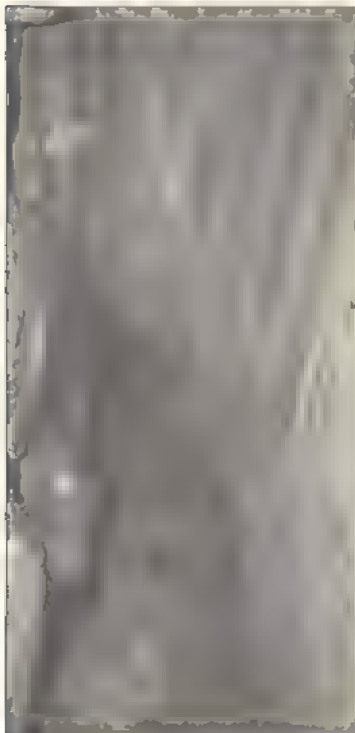
قطع رومانية وقوطية جرت الإفادة بها في مسجد السلبيادور.



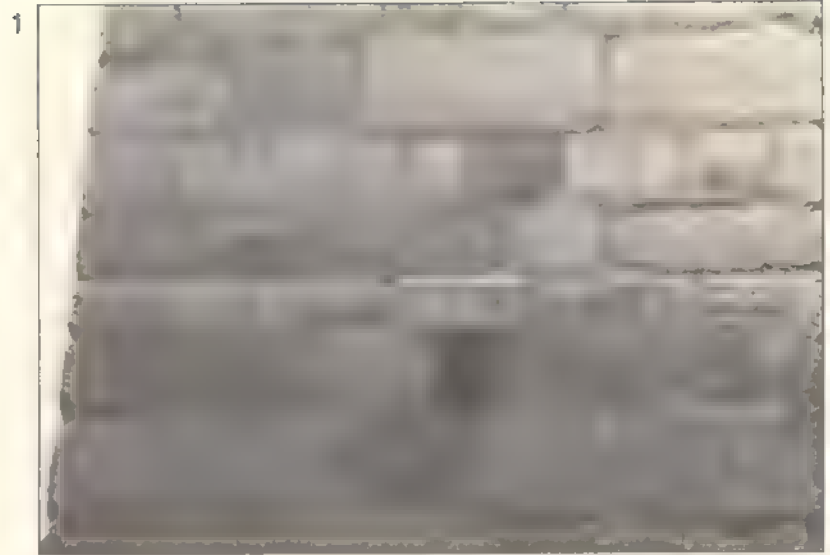
3



4



6

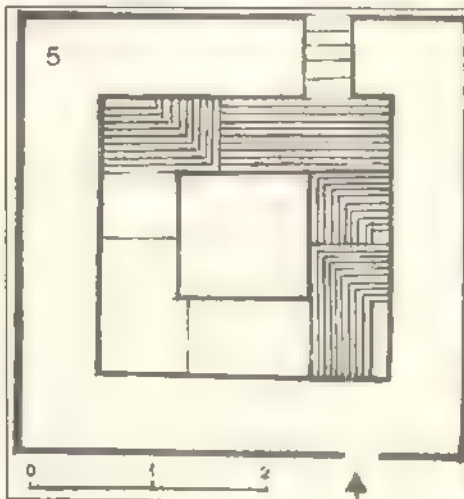


1



2

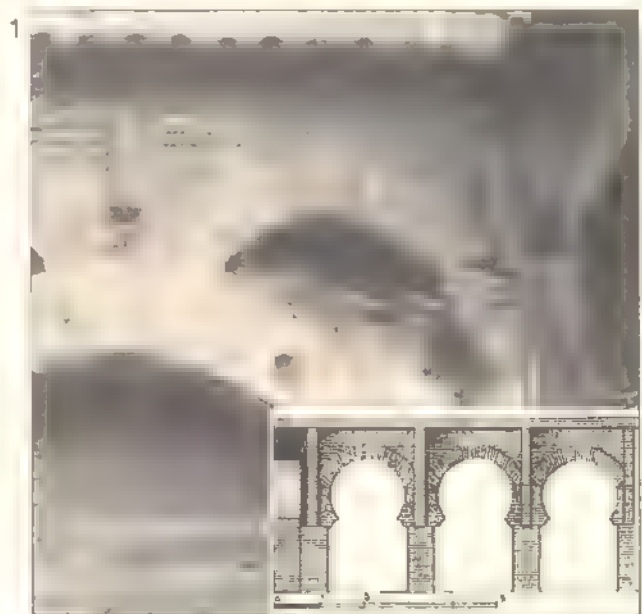
5-1



5



لوحة مجمعة 15
مثلية مسجد السليادور



لوحة مجمعة 15-1:

صحنون كنائس: A كنيسة السليبادور بطليطلة؛ 1 : سان
أندرس بطليطلة، 2: سانتا كلارا لاريال بطليطلة.



اللوحات المجمع 4-5، 4-6 في الفصل الأول). وفي نظري، فإن البوائك في صحن مسجد السليبادور هي من أعمال الفن المدجّن، ربما ترجع إلى القرن الثالث عشر، لكن ذلك لا يحول دون أن نرى فيها صدى لصحن بعض المساجد الطليطلية السابقة على عام 1085م، وقد عالجت هذا الموضوع - تزامن صحن المسجد والصحن المدجّن - في الفصل الأول من هذا الكتاب، وخلاصة القول، نمود إلى أروقة المسجد خلال القرن العاشر لنجد أن مخططه في نهاية القرن العاشر عشر يمكن أن يكون ذلك الذي نراه في اللوحة المجمع 13 تحت رقم 5، أي أنه دار للعبادة مكونة من أربعة أروقة، وهذا أمر غير معتاد في المساجد.

2 - مسجد الباب المردوم،

يكن تفرده في مخططه على شكل علامة + في صورة مربع لا يزيد طول الضلع فيه عن ثمانية أمتار على النمط البيزنطي القديم، وبذلك يكسر القاعدة التقليدية الطليطلية المتمثلة في دور العبادة البازليكية النمط والمكونة من ثلاثة أروقة أو أربعة، أو خمسة ولكن بشكل استثنائي في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا؛ ويتكرر الشكل الصليبي الذي شهدناه في مسجد تورنرياس، لكنه أكبر بقليل، ويبدو أنه ذو طبيعة خاصة وقائم في الطابق الثاني، وعكس هذا نجده في مسجد الباب المردوم (لوحة مجمع 16: 1 مخطط جومث مورينو) حيث كانت هناك واجهتان رائعتان تطلان على الشارع وفي كل واجهة ثلاثة أبواب (6)، وبالتالي فإن المصلّى خال من هذه الأبواب. ويلاحظ أن جدار القبلة من الخارج يخلو من العقود اللهم إلا البناء من الدبش المصعوب بمداميك من الآجر (7) (8)، كما أن فراغ المقعد المركزي للمحراب غير موجود. ويلاحظ

ذلك الإفريز الزخرفي الذي يوظف بالحوائل الأربعة، فوق النوافذ، وهذه لغة جمالية غير غائبة عن العمارة القوطية، ثم المستعربة بعد ذلك في الشمال، ومع هذا يقول جومث مورينو عن هذه الزخرفة في برج السليبادور ربما كانت لاحقة على العصر القوطي. نرى عادة هذا النمط من العمارة كمعادن أعياد استخدامها وكانت من بوابات ومنازل خاصة في المدينة، كما نجدها من الخارج في الحوائط، الخاصة ببرج سان بارتولوميه، لكن الكتل الحجرية موضوعة هذه المرة حسبما اتفق، لكن وجوهها المزخرفة مرئية، ومن المؤكد أنها قوطية. في نهاية المطاف نقول إنه بقيت من السليبادور كتلتان حجريتان مزخرفتان وهي كل قوطية (لوحة مجمع 14: 2) ذلك أن بعضها وبعض التيجان، من الأسلوب نفسه، جزء من عقود حدوية في صحن منزل خاص مجاور للمصلّى، ويرى تورس بالباس أن ذلك ربما كان من صحن المسجد، رغم أن ذلك الجزء الذي يقع في الجنوب الشرقي للجزء المسقوف يفتقر لنماذج سابقة. وما بقي في هذا الجزء من الصحن حتى اليوم هو واجهة عقدين حدويين من الطراز الأموي، إضافة إلى منبت عقدين آخرين من النمط نفسه في الأطراف، وهي كلها عقود من الآجر، مع إضافة تتمثل في طنف خاص بكل عقد وفوقها جميعها نجد قطاعاً من الكواويل modillones المشيدة من الآجر المتدرج، على شاكلة مسجد الباب المردوم (لوحة مجمع 15-1 A)، وباستثناء هذه الكواويل نجد أن هذه البائكة تتكرر في الصحن الذي تمت إضافته لدار العبادة المدجّنة سان أندرس، وهذا ما سنراه بعد ذلك، ثم نجدها في صحن دير سانتا كلارا لاريال بالمدينة نفسها (لوحة مجمع 15-1: 1، 2، بالنسبة للصحن المدجّنة انظر

Majorum، يلي ذلك جب في صحن المسجد الجامع بقرطبة في توسعة المنصور بن أبي عامر (9-1) إضافة إلى جب مارموياس (ملقة) خلال نهاية القرن التاسع وبداية العاشر (9-2)، لكن النموذج هذه المرة مصحوب بمقد حديوي، واستمرت هذه المخططات في بعض الأجيال الإسلامية الغرناطية (9-4)؛ ويلاحظ أن النموذجين الثاني والثالث، على شاكلة مسجد بوفتانة بسوسة (12)، تضم أربعة أكتاف على شكل علامة + في الوسط متوافقة مع الأعمدة المربعة المضافة في الحوائط الأربعة. وهنا أيضاً يمكن الإشارة إلى التصميم الخاص لبعض الصهاريج البيزنطية في شمال أفريقيا مثل صهرج إيبونا (9-3) طبقاً لمخطط أس، جسل، حيث نجد الأعمدة المربعة في الحوائط الجانبية تبدو كأنها دعائم responsiones، وتتخذ شكلاً مستطيلاً أو على شكل حرف T وهو نفس ما نراه داخل مسجد الباب المردوم، وكذا في مسجد تورنرياس بشكل خاص، وتتوافق هذه الحالات في وجود الكؤات الظاهرية أو المقود الفائرة الواقعة بين الأعمدة المربعة في الأطراف، وهذا نمط من العمارة (أي فراغ بسيط ذو مخطط على شكل علامة + أو فراغ مكون من تسعة فراغات تراقها الأعمدة المربعة التي تحدثنا عنها والمقود الكؤات) نقول هذا نمط من العمارة أصبح شعبياً، ابتداء من القرن الحادي عشر، في القاهرة وتونس والمغرب وفي إسبانيا خصوصاً، وهو بمثابة مصلى بسيط أو كمكان للرباط أو مصلى أو صومعة.

إذن نجد أنه فيما يتعلق بالتأثيرات، أي المخطط المكون من تسعة فراغات، فإن مسجد الباب المردوم تكتفه صموية عندما نربطه بحالة أو حالات سابقة عليه؛ فهذا النموذج البيزنطي الخاص بالأجيال لا نستبعد، رغم أننا نرى مصليات إسلامية على الشاكلة نفسها في شمال أفريقيا والمشرق وهي لكثرتها تشير إلى إمكانية قبولها كتأثيرات في المصلى الطليطلي؛ فإن يكون في طليطلة مسجدان لهما المخطط نفسه - فراغات

أن المخطط (1)، مثل مخطط مسجد تورنرياس (3) ينقصه، كما شهدنا، مفهوم الشكل اليازليكي المكون من ثلاث بلاطات، أوسطها أكبرها، كما أنها مستطيلة، وهي بلاطات عادية ولها صدر مستقيم، وهذا يمكن تفسيره، في رأي بعض الباحثين، بوجود تأثير خارجي، ربما كان بيزنطياً، طبقاً لجوتم مورينو، وهو الباحث الذي صممت عن ذكر نماذج محددة لهذا الصنف من المخططات التي لوحظت في مناطق أخرى من العالم الإسلامي، ذكرها تورس بالباس في هذا السياق وهي: مسجد بوفتانة في سوسة، (9ق)، (12) إضافة إلى مصليات أخرى أو مباني دينية في القاهرة، مثل ضريح شريف طباطبائة الذي درسه كروزويل، وهذا يقودنا إلى الضفة الغربية لنهر الأردن حيث مسجد Bath (11) الذي درسه جولومبيك وأشار إلى أنه يرجع إلى القرن التاسع، وهذا النموذج مهم جداً ومناسب، ذلك أن فراغاته مفتوحة أما حائط القبلة فهو مغلق كما هو الحال في مسجد الباب المردوم، ويضيف ج. كنج إلى هذه النماذج مصليات أخرى مشرقية من النمط نفسه، والعاقبة بما سبق نأتي هنا بنموذج يعتبر تقليداً لمسجد الباب المردوم أو مسجد تورنرياس وهو زاوية سيدي قاسم الزليجي بتونس، الذي شيد خلال القرن الخامس عشر (دولتلي).

نعود إلى السياق الغربي، في الإطار المسيحي، نرى أنه تم الصممت على ما يبدو، عن ذكر كنيسة سابقة على العصر الروماني تسمى سيلوس، طبقاً لرسم كروكي ل. غ. فونتين، حيث المخطط مكون من تسعة فراغات وأربعة أعمدة مركزية أو المصلى القديم المسمى جبر ميجني دي بري، وفي هذه الحالة يلاحظ أن الفراغ المركزي أكبر من الوحدات الباقية، وهذا من الشائع في الاستخدامات البيزنطية. هناك طريق آخر للتأثيرات طرحته منذ سنوات مضت ألا وهو وجود بعض الأجيال أو الصهاريج الغربية التي تضم هذه الفراغات التسعة المتساوية، فهي قرطاجنة نجد الصهرج البيزنطي



يضم العقد المنفصّل في ذلك المصلى الطليطلي ثلاثة أو خمسة قصوص، لا أكثر، وهذا موروث قرطبي لا جدال فيه، هذه العقود هي بمثابة أيقونات مقدسة منذ ظهورها في قرطبة القرن العاشر. وبالنسبة للعقد الحدودي الشديد الانحناء، نقول إنه من الناحية التقنية مماثل للعقد القرطبي المشيد من الآجر، غير أن درجة الانحناء فيه تتغير لتصل إلى 2/1، ودائماً ما نراه مشرشاً (لوحة مجمعة 17، من 1 حتى 6)، إلا أن هناك اختلافاً جوهرياً يتمثل في أن الآجر الخاص بالعقود من الداخل مغطى بطبقة رقيقة من الجص الأبيض (لوحة مجمعة 18)، بينما من الناحية الخارجية، في الواجهات، نجد أن العقد وبافي الزخارف، التي جرى تنفيذها باستخدام الآجر، مكشوفة مثلاً هو الحال في مداميك الدبش (لوحة 19، 20 رسم إيورت). وهذا يعني الاعتراف بهاتين المادتين كماد بناء نبيلة، وهذا ما نشهده لأول مرة في المنشآت الإسبانية الإسلامية. أي أنها تميل إلى النخط الروماني المتأخر أو البيزنطي وليس إلى النخط العربي المشرقي. سوف يؤدي وجود مادة البناء هذه في مسجد الباب المردوم إلى التأثير على المياني المدجّنة كافة في هذه المدينة.

كان من غير المتصور، في إطار الفترة الزمنية التي نتحدث عنها، عام 999م، أن يكون هناك لقاء في المخطط بين الفراغات التسعة وبين القباب ذات الأوتار على النمط الخلافي الذي نجده في قرطبة، ذلك أنها مختلفة فيما بينها (لوحة مجمعة 4: U.C.، و لوحة مجمعة 21: 1، 2، 3 طبقاً لإيورت)؛ فالقباب الثلاث الكائنة عند مقصورة المسجد الجامع بقرطبة (عصر الحكم الثاني) إذا ما ضربناها في ثلاثة، فسوف يكون الناتج متمثلاً في مجموعة من القباب المرتبطة بالقبّة المركزية الأكبر (لوحة مجمعة 16: 13)، الأمر الذي يؤثر على منابت الأوتار الثنائية، ونشوء ذلك في النقطة المتوسطة لأضلاع المثلث في القاعدة بدلاً من التلاق في زوايا هذه الأخيرة، طبقاً للنموذج القرطبي.

تسمة - وهذه عمارة مناسبة، بسبب المقاوم المعادل Contrarresto، لأي نمط من الإنشاءات ذات المقياس الصغير (مثل الأجياب وغرف الحمامات apodyterium والأضرحة والمصليات وكذا، في الطليطة، في النواة الرئيسية لحصن قصر جاليانا) فهذا يستلزم أن يكون في المدينة مبان أخرى زالت من الوجود ولا نعرف عن تاريخها شيئاً وربما كانت قوطية أو مستعربة. أشرت في صفحات سابقة إلى مخطط مفترض على شكل الصليب اليوناني، بدا من خلال تطبيقات تقنية الجيو تكنيك أنه كان، أو لزال، قائماً تحت مخطط المسجد الجامع في المدينة، وربما كان دار العبادة القوطية المسماة سانتا ماريا؛ وأياً كان الموقف فهذا لا يقلل من القيمة المعمارية لمسجد الباب المردوم حتى ولو كان يرجع في أصوله إلى صهاريج بسيطة أو فراغات ذات طابع نفسي، وقد رأينا سابقة لهذا في جسر المياه الروماني، لوس ميلاجروس، في ماردة، ومعادله المتمثل في العقود المترابكة في المسجد الجامع بقرطبة، وانطلاقاً من الجب ذي الأروقة الخمسة ومن العقود الحدودية التي نجدها في منزل بيليتاس في قصرش نتساءل: أليس هذا، في سياقه الشكلي، هو الصورة الحية لمساجد مكونة من أروقة خمسة؟ إن التوافق في المخطط بين مسجد يوفتانة، تونس، ومسجد الباب المردوم يمكن شرحها من خلال الأجياب ذات الطابع البيزنطي التي يمكن العثور عليها في أي بقعة من حوض البحر الأبيض المتوسط، ففي محافظة غرناطة، (ق 16)، هناك بعض العمامات الإسلامية التي أعيد تأهيلها لتكون مسجداً (جومث مورينو كاليدا) كنوع من التحقير.

تزین مسجد الباب المردوم من الداخل والخارج عقود وزخارف إسلامية رائعة انتقلت من عمارة الحجر إلى عمارة الآجر، وهذا الصنف من انتقال مادة البناء هو ذو طبيعة مأكسة لميلاد العقد المنفصّل الخلافي في قرطبة، حيث نراه مترجماً هنا بأنه من العمارة، وهو العقد المنفصّل المباسي المشيد من الآجر؛



يلج فيها على أن التقنية الإنشائية الخاصة بالآجر في المشرق قد انتقلت إلى الحجر، ومن الحالات المحددة في هذا السياق القباب ذات الأوتار في المسجد الجامع بالقيروان وفي المسجد الجامع المعاصر له في تونس؛ هذه المزوجة بين الآجر والحجارة في الأقبية هي واحدة من سمات العمارة الإسلامية في إسبانيا وهذا موضوع بحثي لم ينته بعد.

يأتي تساؤل بالنسبة لمسجد الباب المردوم وهو ما إذا كان كل هذا الزخرف الذي نراه في مسجد صغير أو شبه خاص كان مقتصرًا على ذلك المسجد أو أنه حلقة وصل متأخرة، أي منبثق عن دور عبادة طليطلية سابقة اتخذت البصمة المعمارية في عصر الخلافة وتمثلت في مباني رسمية، رغم ضيق الوقت المتاح في هذا السياق، أي منذ عام 975م، الذي يفترض أنه قد انتهى العمل في التوسعة الضخمة التي شهدتها عصر الحكم الثاني، حتى عام 999م عندما تم بناء مسجد الباب المردوم، إذ من غير المعقول أن نفترض في هذا السياق وجود نموذج طليطلي سابق على مسجد الباب المردوم، وهنا يمكن أن ننظر إلى حالة قرطبة والمساجد الثانوية فيها خلال النصف الثاني من القرن العاشر وما قد يكون فيها من زخارف على شاكلة المسجد الطليطلي؛ وبناء على كل ما سبق نقول إن مسجد الباب المردوم يختم القرن العاشر الطليطلي بمجموعة حية ومتنوعة من العناصر الزخرفية وهذا بمثابة الإعلان عن مباني أخرى خلال القرن التالي متفرقة، نجد من بينها مسجد تورنرياس، وكذا مصلى بلين الذي أشرنا إليه وسان لورنتو، وهي مباني نرى فيها أيضاً بصمة عصر الخلافة القرطبية التي تجسدت هذه المرة في استخدام الجص كمادة ذات إمكانات زخرفية كبيرة، واتجهت كل هذه التقنيات نحو عمارة الآجر والجص خلال القرن الثاني عشر بكامله.

ومن خلال هذه النظرة الشمولية لا تقلت من

وليس أقل اعتسافاً من المخرج السابق ما نراه في القبة المركزية، عند بداية البلاطة (14) والتي جرى تصميمها لتكون بمثابة الرئيسية أو المصلى الكائن أمام المحراب في المسجد القرطبي، وبالتالي فإن هذه القبة، في طليطلة، تصبح خارج التدرج أو تكون في مرتبة ثانية؛ أضف إلى ما سبق أن الأوتار أو العقود الخاصة بهذه الإنشاءات تقسم بأنها حادة، بدلاً من نصف الدائرة الذي عليه القبة القرطبية الكائنة أمام المحراب، ومع هذا، طبقاً لما يقوله توريس بالباس، فإن القبتين المجاورتين لهما بهما درجة الانحناء التي نراها في مسجد الباب المردوم، وهذا نموذج تكرر في طليطلة في مصلى بلين دي سانتافي الذي ربما شيد خلال القرن العاشر عشر كما سوف نرى لاحقاً. وحتى نتوصل إلى جمالية للسقف متنوعة، أو مسلية، مع ما يسبق ذلك من وجود القبو القرطبي في مصلى بياثيوسا (لوحة مجمعة 21: 5) سيوجب علينا أن نتتظر ظهور أقبية المقربصات الجصية خلال القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 21: 6، 7) التي نرى فيها، أحياناً، ابتداء من المسجد الجامع في ثلمسان، تلك الوردية التي نراها في مركز المصلى الطليطلي، وكذا في دور العبادة المسيحية، المشيدة من الحجارة، وهي Almazan وتوزي دل ريو، والمصلى الفرنسي سان بلاز. يتولى الآجر والجص إخراج هذا السقف الذي يشبه سجادة فيها نجوم زخرفية ليس لها دور معماري، غير أنها تقوم بالوظيفتين في قرطبة أي المعمارية والزخرفية. وهنا نجد ل. جولفن يقدم لنا تأويلاً جريئاً للأقبية الطليطلية إذ يرى أنها ليست انتعالاً، من الآجر، من القرطبية المشيدة من الحجارة، بل العكس تماماً، فالطليطلية هي نتاج فريضة ظهرت في طليطلة في تاريخ غير محدد وجرى تقليدها، باستخدام الحجارة، في قرطبة في عصر الحكم الثاني، في المسجد القرطبي. وحقيقة الأمر فإن هذه النظرية تتوافق مع الطرح الذي ساقه أ. ليزن حول العمارة الخاصة بالأغلبية في إفريقية حيث



مخيلتي بعض الملامح أو النماذج المعمارية التي توجد في مخطط وواجهات مسجد الباب المردوم، وهذه تساعد على طرح افتراضات فيها جراءة لكنها لا تخلو من مصداقية؛ وهي محاولة أن نمرف فيما إذا كان المبنى الذي نحن بصدد دراسته قد شيد بكامله في التاريخ الذي نراه في اللوحة التأسيسية، طبقاً لقراءة ليفي بروفنسال وأوكاينا خيمنت (لوحة مجمعة 20: 4، 5) أو أنه كان بناء جاء على مرحلتين وهذا يساعدنا على القول بأنه «مسجدان في واحد»، فمن الناحية التخطيطية نجد أن هذا الافتراض يقودنا إلى المخطط رقم 2 في اللوحة المجمعة 16، والخاص بدار عبادة مفترضة قبل ذلك التاريخ ويفترض أن سقفه عبارة عن أقبية أو أقبية مشطوفة طبقاً للأنماط التي نراها في الأبواب التي تحدثنا عنها، منها جب المنصور بن أبي عامر في المسجد الجامع بقرطبة وكذا جب مارموياس في ملقة، بشكل خاص (لوحة مجمعة 16: 9-2)؛ هنا علينا ألا ننسى أن مسجد تورنرياس - باستثناء القطاع المركزي - له سقف من الأقبية البيضاوية من الأجر؛ وتستند مصداقية هذا المخطط إلى أن المصلى الحالي الذي نراه اليوم (1) كان قد شيد بالكامل باستخدام الدبش على شكل شرائط واستخدم فيه بعد ذلك نوع من التقوية التي تمثل في الأعمدة الكبرى المربعة، أو الدعامات البارزة نحو الخارج، والتي يبلغ عددها عشرة، كلها من الأجر تحمل كافة الزخارف التي عليها هذا المبنى في الجزء العلوي والمنفذة باستخدام الأجر، هذه الأعمدة المربعة والبوائك التي توجد فوقها من الأجر تجاور بالملاسة أعمال البناء المستخدم فيها الدبش والتي يفترض أنها قديمة، دون أن يكون هناك أدنى تماسق مع مداميك المقود في الأبواب، وهذا ما نراه بوضوح في الواجهة الشمالية بشكل خاص (لوحة مجمعة 19 و لوحة مجمعة 22: 7، 8، 9، 10)، وهذا التشاز (التمثل في أنه عمل من الأجر الذي يتقدم عملاً آخر من الدبش) إذا ما كان قد نفذ عام 999م،

استناداً إلى منطق البناء، فلا بد أنه قد نفذ من خلال الربط بين البنائين، طبقاً لما نراه في مباني مدجّنة في المدينة مثل الواجهة الخارجية لباب بيساجرا القديم (لوحة مجمعة 22: 11) أو المذبح المدجّن في كنيسة «كومندا دورس دي سانتياجو» (12)، وهي مبان نجد فيها أن الأجر المستخدم في المقود الزخرفية يدخل في بنية الجدار الداخلي، وهناك حل من اثنين: إما أن يكون مسجد الباب المردوم قد بني على مرحلتين عام 999م، أو أنه كما سبق أن قلت «مسجدان في واحد»، كل يرجع إلى قرن مختلف عن الآخر. ولا نسترب هذه النظرية الأخيرة بالنسبة لمساجد إسبانية إسلامية أخرى بدءاً بالمسجد الجامع في قرطبة حيث نجد في القطاع الشمالي لصحنها (ق 9) عملية دعم باستخدام الأعمدة المربعة التي أضافها الحكم الثاني عام 958م (لوحة مجمعة 22: A-1) ومن الفصل الثاني لوحة مجمعة 108: A) طبقاً لما أوضحه فيلكس إيرناندث، وما يدعم هذا الطرح هو أن المصلى الطليطلي يتجه صوب الجنوب الشرقي، حيث يلاحظ أن السهم أقرب إلى الجنوب منه إلى الشرق، سيراً على ما كان متبعاً في المساجد القرطبية القديمة، ومنها المبنى الأول للمسجد الجامع بقرطبة ومساجد أخرى صفى في هذه المدينة خلال القرن التاسع، وعلى ذلك فإن مخطط مسجد الباب المردوم يفرغاته التسعة التي أوضعتها في المخطط رقم 2 في اللوحة المجمعة رقم 16 يشبه كثيراً مخطط مسجد تورنرياس (3)، فهل يمكن أن يسبق تاريخياً القرن التاسع؟

عندما نصل إلى هذه النقطة محل الجدل ينبغي أن نتوقف هنيهة عند النقش الكتابي التأسيسي في الواجهة الغربية لمسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 20) إذ يشير - طبقاً لأوكاينا خيمنت - إلى البسملة، وأن من أمر بإقامة هذا المسجد هو أحمد بن إبراهيم من ماله الخاص ويبتغي بذلك رضا الله في الدنيا والآخرة، وأشرف على عمليات البناء موسى بن علي المهندس



نتناول الواجهتين الخارجيتين في مسجد الباب المردوم، فقد جاءت زخرفتهما طبقاً للمنظور الخاص بالمعمارة الأموية القرطبية في تناسق مع الأقيية ذات الأوتار في الداخل؛ هناك واجهة المقدمة، أو الشمالية، (لوحة مجمعة 19)، حيث تذكر بترابك العقود، فالعقود السفلى حدوية، أما العليا فهي نصف أسطوانية، وقد عرفنا بداية ذلك في مسجد الإمارة بالمسجد الجامع بقرطبة؛ وفي طليطلة نرى ذلك في باب «القصر» يرجع إلى القرن العاشر (لوحة مجمعة 7: 5)؛ نجد أيضاً العقد نصف الأسطواني في الباب المردوم (لوحة مجمعة 6: 7)، ويلاحظ في هذه الواجهة أن العقود العليا تحمل فوقها طبقاً فريداً، وهذا الطنف عبارة عن شريط من الأجر البارز، ولا شك أنه أول طنف كامل في طليطلة، وربما في الفن الإسباني الإسلامي، ثم نراه منفذاً أيضاً في نوافذ أبراج سانتياجو دل أرابال وسان بارتولوميه وسان أندرس، ومن الجص، في مسجد تورنرياس والمصلّى الصغير سان لورينثو، وفوق هذه العقود الثلاثية نجد صفّاً من ست نوافذ مطموسة لها عقد مزدوج أحدهما حدوي والآخر مركب مكون من ثلاثة فصوص، مع وجود خطوط الحدائر على مستويين مختلفين، وهذا نموذج تجديدي في طليطلة سوف تكون له انعكاساته، كما شهدنا، في بعض المنشآت التي يفترض أنها عربية، اللهم إلا إذا كانت مدجّنة أولية في المدينة، وفي هذا الصف الذي نتأمله نجد تجديداً آخر وهو سنجات العقود الشديدة الانحناء، حيث هي سنجات من الطين المحروق موضوعة على وجهها، وفيها تبادل بين اللونين الأبيض والأحمر، اللذين شهدناهما في أحد الأبواب الكائنة في الحائط الشرقي للمسجد الجامع القرطبي ضمن توسعة المنصور بن أبي عامر؛ وحول هذه البائكة الطليطلية محل الدراسة لم يصل إلينا إلا العقدان الطرفيان (لوحة مجمعة 22: 1، 1) طبقاً لما أوضحه جومث مورينو. نبرز أيضاً في الواجهة محل الذكر ثلاثي عقود الأبواب المتساوية في الفتحات

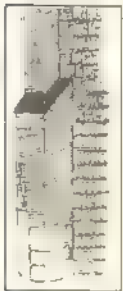
المعماري، وقام بذلك أيضاً سمادة، وانتهى البناء في شهر محرم لعام 290هـ (الموافق 13 / 12 / 999م - 1 / 1 / 1000م). ويلاحظ أن أوكانيا خيمنت صحح ترجمة لفظة «tayedid» التي فرضها أمادور دي لوس ريوس وجاء بدلاً منها بترجمة هي «تجديد»، وقال إن هذا المصطلح يجب أن يفهم على أنه «ابن حديدي»، أي ذلك الشخص الذي أمر ببناء المسجد؛ ويلاحظ أيضاً أن لفظة «erigir» هي ترجمة لللفظة «أقام»، وهي لفظة نرى لها بدلاً في اللوحات التأسيسية في منشآت عربية أخرى في طليطلة وخارجها وهو «بنيان» وأيضاً «بنى»، ومع هذا فهذا المصطلح الأخير هو في رأي بعض المستعربين يعني «أمر بالبناء» أو «أمر بالترميم»، وسبقت ذلك أمثلة من بينها عملية تجديد باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة على يد محمد الأول. جرى نقاش مطوّل حول الحالة التي وصل إلينا فيها النص المنقوش من الأجر في مسجد الباب المردوم، وهو نص اعتراه التدهور الشديد في رأي ليفي بروفتسال وأوكانيا خيمنت الباحث الذي تحدث عن عملية ترميم في النقش الكتابي في مكانه. لكن هذه الترميمات تمت في رأي أمادور دي لوس ريوس ليؤيد بها أوكانيا خيمنت رأيه في عبارة «مبنى جرى ترميمه». يرى جومث مورينو أن المسجد بني دفعة واحدة، عام 999م، طبقاً لما ورد في النقش الكتابي وللبناء وللتوجه الجنوبي الشرقي الذي عليه المبنى لكنه ينعي جانباً لفظة «ابن الحديدي» التي قرأها أوكانيا خيمنت. وقد ذكر ذلك تورس بالباس بعد ذلك بأعوام؛ أما بالنسبة لللفظة «أقام» فربما تعني، أحياناً، «إعادة البناء» أي أقام، وجمله دائماً أو الاستمرارية (طبقاً للقاموس العربي الفرنسي لقاسم رزق، باريس عام MCMLX الجزء الثاني ص 838م)، أي أن لفظة «أقام» مستخدمة في نقش كتابي طليطلي يتحدث عن بلاطة أضيفت عام 1041م إلى مسجد هو السليبادور الذي درسناه، طبقاً لقراءة كل من كوديرا وليفي بروفتسال.



5



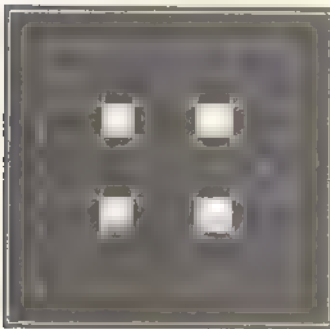
6



8



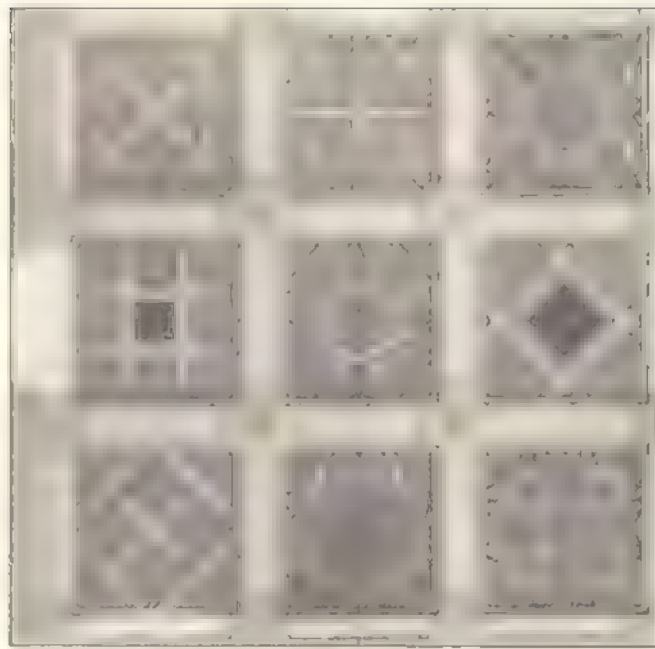
7



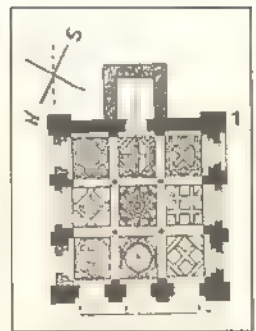
10



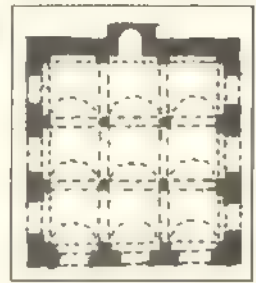
14



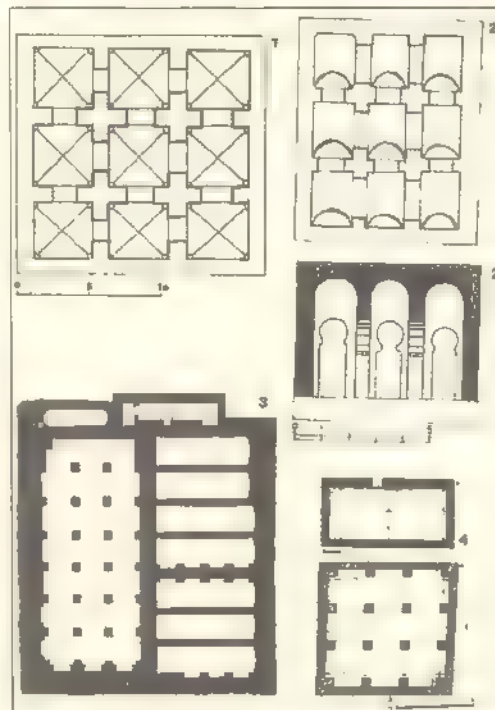
4



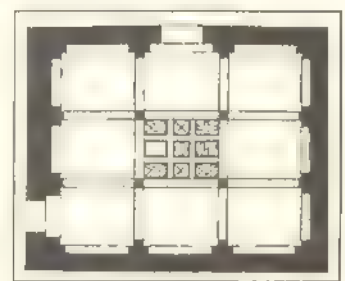
1



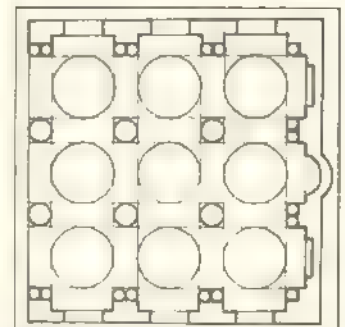
2



9



3

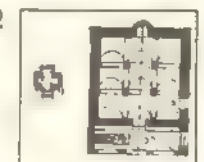


11

13



12



لوحة مجمعة ١٦
مسجد الباب المردوم.

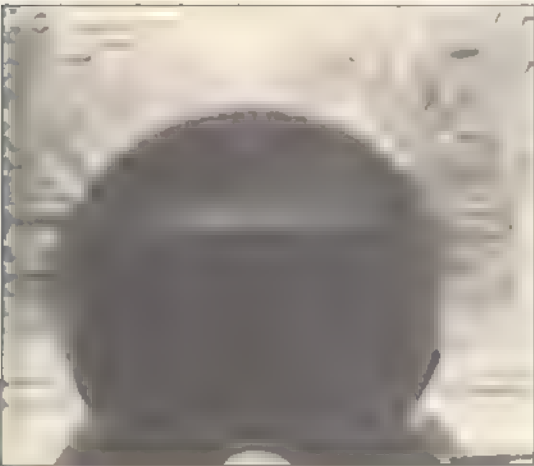
2 1



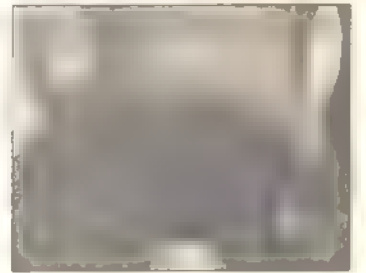
4 3



6



5



7



لوحة مجمعة 17:
مسجد الباب المردوم.



لوحة مجمعة 18.
مسجد الباب المردوم.



الخلافة في المسجد الجامع بقرطبة في توسعة الحكم الثاني، وبالتالي فهذه العقود هي الوحيدة المحفوظة والتالية مباشرة لعصر ذلك الخليفة، متقدمة بذلك على واجهة مصلى الجعفرية وعلى الواجهة الخارجية في «قبة الياروديين» بمراكش (1142م) (لوحة مجمعة 17: 7)، كما يمكن أن نجد ذلك النمط من البوائك، ولو أنه هذه المرة من الآجر، في بركة قرطبية عثر عليها في Huerta de Canito لماريا رويث، إذ يُنظر إليها على أنها في رأي بعض الباحثين ترجع إلى عصر الخلافة. وإذا ما أردنا البحث عن سابقة قديمة للنمط الذي نحن بصدد فقد أشرت إلى كتلة حجرية قوطية ظهرت في الموناسيد (طليطلة) (لوحة مجمعة 2: 11). في مسجد الباب المردوم نجد فوق العقود المتقاطعة شريطاً زخرفياً عريضاً عبارة عن شبكة أو تشبيكة فالصو ذات حاشية مسننة، وفوق هذه الشبكة نجد النص الكتابي بالخط الكوفي، من الآجر المقطوع، وكتنويج نهائي نجد كورنيشاً أو خطاً بارزاً من الكواويل modillones كان يحيط بكافة القطاع الخارجي كله للمبنى، وقد بدأ، على شاكلة موضوع المسننات، في الانحناءات العلوية للعقود المتراكبة داخل المسجد الجامع بقرطبة، لكنه ذاع وانتشر بشكل كبير في إفريقية، أي في سوسة ومنازة مسجد صفاقس، ثم انتقل إلى أبواب من الآجر أضيفت، خلال عصر العفصيين، إلى المسجد الجامع بالقيروان. وبالنسبة لأبواب الواجهة محل الذكر في مسجد الباب المردوم نلاحظ أن العقد المركزي كان قد أزيل في تاريخ غير معروف، وهو اليوم عقد نصف أسطواني؛ أما العقد الكائن في الجهة اليمنى (لوحة مجمعة 17: 4)، فهو عبارة عن عقد حاد ذي سنجات كاملة وهذا من سمات النصف الثاني من القرن العاشر، كما أن بطن العقد ذات حافة، بارزة في العقد المربي الحجري في مسجد سانتا خوستا وروفيينا بالمدينة؛ يلاحظ أيضاً أن السنجات كافة من الآجر الموضوع على واجهته، في تبادل مع منجعة أخرى موضوع فيها

(لوحة مجمعة 17: 2، 6) أي الثلاثي البيزنطي، على الطريقة القرطبية خلال القرن العاشر، بينما نرى في الواجهة الشمالية الغربية التي تطل على الشارع الآخر، أن العقد المركزي، كان، على ما يبدو، أكبر في الفتحة من المقدين الآخرين (لوحة مجمعة 20: 2 طبقاً لرسم أمادور دي لوس ريوس) وهو نمط ثلاثي غير معتاد في العمارة الإسبانية الإسلامية خلال تلك الفترة، ويمكن مقارنته فقط بالواجهة التي تطل على صحن المسجد الجامع بالقيروان، (ق9) (طبقاً لـ ج. مارسيه و أ. ليزن) وهذا مشتق من أقواس النصر في روما. يتكرر العقد الثلاثي في الطابق الثاني لمنازة ذلك المسجد، وكذا في مسجد في المدينة نفسها يطلق عليه «مسجد الأبواب الثلاثة»، حيث يلاحظ أن هذا الأخير قد شيد خلال القرن التاسع على يد أحد الأندلسيين. هذا النمط «ذو الأبواب الثلاثة» الذي يتسق جيداً مع مسجد الباب المردوم، كان بمثابة حجة لدى بعض النقاد لربط هذا المصلى بالمسجد القيرواني، غير أن هذه العقود الثلاثية غير المتساوية كانت قاسماً مشتركاً في حوض البحر الأبيض المتوسط ابتداء من روما وبيزنطة؛ وأياً كان الموقف فإن العقود غير المتساوية الكائنة في الواجهة الثانية لمسجد الباب المردوم تعود للظهور في مصلى بلن لكن هذه المرة نجد العقد المركزي هو المفتوح، أما المقدان الجانبيان فهما مطموسان مثلما هو الحال في الطوابق العليا للمئذنة الكبرى بمسجد القيروان.

أما الواجهة الثانية، الواجهة المطلّة على الشارع بالمعنى المفهوم، فهي مزخرفة جميعها باستخدام الآجر الموضوع سلفاً قبل الدبش، وقد أتى أمادور دي لوس ريوس على زخارفها (لوحة مجمعة 20: 2): هناك قطاعات ثلاثية، السفلى، للعقود الخاصة بالأبواب الثلاثة التي تملؤها عقود حدوية مطموسة متقاطعة في مجموعة مكونة من ثلاثة، الأمر الذي يتمخض عنه وجود ستة عقود صغيرة حادة الانحناء على طريقة واجهات عصر



الآجر على سيفه، كما أن مستوى السنجات غائر عن مستوى الطبلات حيث يلاحظ أن مستوى الآجر يعود للظهور على سيفه في الاتجاهين الأفقي والرأسي بحيث يبدو أنه على الشكل الصندوقى Cloisonne البيزنطي. هذه التقنية نفسها نراها في عقد الباب الكائن في الجهة اليسرى (لوحة مجمعة 17: 3) المكون من خمسة فصوص، حيث نجد الفص الخاص بالمفتاح فيه سنجات من الآجر، أما الفصوص الأخرى فهي مقطوعة في قوالب الآجر المرصوفة على وجهها في بناء الملتف بحيث تبدو وكأنها صندوقية Cloisonne. وإجمالاً للقول نجدها مقود ذات أصول أموية قرطبية لكنها جاءت - على شاكلة ما نراه في الوردات ذات الأوتار في الداخل - متوائمة مع ما كان عليه نمط البناء بالآجر. جرى تقليد ذلك المقود المفصص في نافذة مدججة في الديبر الطليطي سانتا إيزابيل لارياي.

بقي لنا وصف بعض الدقائق داخل مسجد الباب المردوم، فهناك الحلقات المعمارية المتموجة الأربع، على شكل صليب، من الحجارة (لوحة مجمعة 22: 2) قد تكررت في مسجد تورنرياس، وهي قطع منحوتة لتحل محل الأعمدة أو الأكتاف، ذات الشكل نفسه، التي نجدها في الأقباب أو الصهاريج المذكورة وكذا في مسجد بوفتانة في سوسة. وتشبهها في قرطبة تلك الحلقات المعمارية المتموجة الحجرية في غرفة apodyterium في حمام يرجع إلى عصر الخلافة في ميدان الشهداء (لوحة مجمعة 22: A)، وما يستحق الذكر، من بين التيجان الأربعة، اثنان قوطيان (لوحة مجمعة 22: 2، 3) وهنا نمرب عن استفراننا أن طليطلة لا توجد فيها تيجان أعمدة عربية في مساجدها، أو في المساجد المتأخرة كعد أدنى. ولا شك أن عادة الإفادة من مواد البناء القوطية أو الرومانية، التي شهدناها في مسجد السليبادور، قد فرضت نفسها في المدينة الإسلامية طوال القرن العاشر، ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن أبدان الأعمدة، بدون قواعد، مثلما حدث في

قرطبة خلال ذلك القرن؛ وبالنسبة للمحراب الذي زال من الوجود، نقول إنه ربما كان شبه أسطوانى، بارزاً من الخارج طبقاً لما ظهر في المصلى الصغير، الذي يرجع إلى القرن العاشر، والذي أشرنا إليه آنفاً وجرى فيه الحفائر في مدينة باسكوس، وهو محراب على الشاكلة نفسها بارز من الخارج في مسجد المنستير في ولاية (ألفونسو خيمينث)، وفي كثنان جواردمار (أليكانتي) نجد المحاريب هذه المرة ذات انحناء حاد (أثوار رويث)، وهي ترجع أيضاً إلى القرن العاشر؛ كما نجد كوة مسجد بوفتانة في سوسة (فيما يتعلق بكوات المحاريب، انظر الفصل الأول لوحة مجمعة 13). في مسجد الباب المردوم نجد أيضاً أنه يترسم الخط القرطبي، ففوق عقد المحراب نرى إفريزاً من المقود المتقاطعة، الحدودية، وذات الفصوص الثلاثة، وقد رسمها لأول مرة أمادور دي لوس ريوس (لوحة مجمعة 22: 4)، يتألف هذا الإفريز من عقود ذات انحنيات مختلفة غير معهودة حتى ذلك الحين في عمارة العصر الأموي، ويلاحظ أن النمط الطليطي هو بمثابة إعلان عن قطاع شبه في جعفرية سرقسطة (جوست مورينو)، وإذا ما كان غريباً أن نجد في مصلى صغير تلك الأقبية ذات الأوتار، على طريقة قباب عصر الحكم الثاني في قرطبة فالشيء المستغرب نفسه نجده بالنسبة لشريط المقود الكائنة في أعلى واجهة المحراب، التي هي من السمات الأساسية للمساجد الجامعة مثلما هو الحال في المسجد الجامع بقرطبة ومسجد ألمرية (باتريس كريسز)، وبالنسبة للمساجد الصغرى، ماعداً مسجد الباب المردوم، لا نعرف شيئاً من ذلك الشريط الزخرفي، اللهم إلا مسجد بيررا Vera (ألمرية) الذي يرجع إلى القرن التاسع ووصفه المعزري، حيث يلاحظ من خلال النص المذكور وجود الشريط المذكور فوق عقد المحراب. وفي نهاية المطاف يلاحظ وجود لوحتين تحت الوردات (لوحة مجمعة 22: 5، 6) مزخرفتين بأطباق نجمية متشابهة، من ثمانية

المستعمرة الطليطالية تتحدث عن مسجد يرجع إلى عام 1190م، في منطقة سوق Brunideros، في ريف «لوس فرانكوس» بالقرب من مسجد المسلمين، ثم أصبح بعد ذلك «مسجد المورو» وفي عام 1202م، «سوق المقايضة» Cambiadores، ريف «لوس فرانكوس» بالقرب من مسجد «المقايضة» Cambiadores. ثم نجد الباحث خوليو بوزس ينتشل تاريخاً آخر هو عام 1395م حيث يجري الحديث عن «مصلّى تأسس في كنيسة سان أنطولين وأطلق عليها «ميسون قلعة حرّة»، وهي عبارة عن محلين يقطن فيهما الجلادون، خلف المسجد الذي هو الآن في يد المورو، ويوجد في المحلين متجران ومنطقة مكشوفة والشارع» ويرى الباحث المذكور أن الشارع هو تورنرياس، أو ميدان سولاريغو؛ وخلال القرن السابع عشر كان الحديث يجري على أنه مسجد المورو. هذه الإشارات جميعها تدفعنا إلى التفكير بأن المسجد محل الدراسة هو ذلك الذي يوجد في الشارع الحالي الذي يحمل اسم تورنرياس؛ هنا على التشبيه إلى أن اسم المكان «قلعة حرّة Calahorra»، يشير إلى برج حربي، ونجده في الوثائق المستعمرة «منزل كبير هو قلعة حرّة، في حي ساننا ماريما ماجدالينا إلى جوار سوق الدواب»، وهي منطقة تقع بين «القصر» والشارع المذكور؛ واليوم، بعد أن وضع لنا صفر حجم مسجد تورنرياس، وعلى اعتبار أن المسجد الجامع بالمدينة ذو أهمية نسبية، خلال القرن الثاني عشر على الأقل (ليكن معلوماً أنه كانت هناك خلال القرن الرابع عشر منطمة للمدجنين بالقرب من باب بيساجرا)، نقول يمكن التفكير في وجود مسجد آخر كبير أو مساجد أخرى تقع في هذه المنطقة المهمة، وبالتالي يمكن أن يكون مسجد تورنرياس مصلّى قديماً بعيداً عن الأنظار أو شبه خاص، كان يستخدمه المدجنون الذين كانوا يقيمون في الحي، غير أن الوثائق المستعمرة لا تتحدث، في حقيقة الأمر، عن مسجد أو مساجد أخرى توجد في المدينة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وإذا

أطراف، وإليهما تضاف دائرة أو ميدالية ذات فصوص، وقد رأينا هذا الطبق النجمي في تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة خلال النصف الثاني من القرن العاشر (انظر الفصل الثاني لوحات 51، 52).

تزداد أهمية مسجد الباب المردوم، الذي ضم الموارد الزخرفية الأموية التي قمنا بتعليلها كافة، والتي لم نجدما بهذه الكثرة أبداً في أي أثر محلي، إذ تحول إلى نموذج للمباني المدجّنة التي ضمت كل العناصر الزخرفية، ولا شك أن ذلك يرجع إلى استمرار تقنية الأجر، وهو ما حدث بالنسبة للخشب الطليطالي العربي والمدجن، حيث نرى الموضوعات الزخرفية في هذه المواد، كما أوضح ذلك هـ. تراس وإن استمرار التقنية أدى إلى استمرار هذه الأنماط الزخرفية في طليطلة المسيحية بما في ذلك النقوش الكتابية العربية، وفي هذا المقام أقول مشيراً إلى ما سبق أن أكدته وهو أن هذه الاستمرارية وقعت في البداية على عاتق المورو.

3 - مسجد تورنرياس Tornerias

جرت دراسات عميقة لهذا الأثر على يد كل من أمادور دي لوس ريوس وجومث مورينو. حيث قدم لنا الباحث الأول رسومات رائعة للأثر خلال تلك الفترة ثم جرى انتشال هذه الرسومات وتحديثها سواء في الشكل أو المضمون على يد الألماني إيبرت؛ هناك دراسات أخرى ذات طبيعة تاريخية وعمرانية مهمة للغاية قام بها الباحث الطليطالي خوليو بوزس. وبالنسبة لتاريخ بناء الأثر نجد أمادور دي لوس ريوس يقول إنه يتوافق مع مسجد الباب المردوم، غير أن جومث مورينو وتورس بالباس يقولان إنه مصلّى أقامه المدجنون وكان قد حل محل مسجد آخر كان لهؤلاء (1159م) هو مسجد السليبادور؛ ويرى تورس بالباس أن البناء يرجع إلى فترة متأخرة من القرن الثاني عشر؛ وهنا نجد أن المصادر



القباب الصغيرة، على شكل صليب عادي أو مقنوف (لوحة مجمعة 23: 1، 2)، أما الفراغات الثمانية الباقية فلها قباب بيضاوية من الآجر، وهي القباب نفسها التي نراها في غرفة الطابق العلوي للبرج المدجّن سانتو تومي (لوحة مجمعة 24: 1)؛ أما العقود الكوّات في الجدران الأربعة من الداخل، بين الأعمدة المربعة، على شكل حرف T هذه المرة، التي عرفتھا في الصهاريج القديمة، فهي ترجع أيضاً إلى مسجد الباب المردوم، يلاحظ أن البناء كله من الآجر، وهذا ما يباعده عن ذلك المستخدم في مسجد الباب المردوم من حيث مقاساته، 29 أو 30 - 20 - 4,5، الأمر الذي يجعل طبقة الملاط صغيرة بشكل ملحوظ بالمقارنة بذلك (لوحة مجمعة 23: 7)؛ وفوق الفراغ المركزي نجد مجموعة من العقود الزخرفية من الجص، حدوية حادة ولها سنجاتها كاملة، ويلاحظ برور المنكب الذي يبتعد عن المركز بمض الشيء، إضافة إلى عقود ذات ثلاثة فصوص فوق المنكب وذوات سنجات رغم أنها بدون الأعمدة الصغيرة (3) (4) (5)، وهي، من الناحية العملية، العقود نفسها التي توجد تحت القبة ذات الأوتار في مصلى بيابثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة (A)، هناك نافذة صغيرة أخرى ذات عتب وسنجات (5)، ويبدو أن كل هذا منبثق عن مسجد الباب المردوم أكثر من تبعيته للمسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني وعصر المنصور بن أبي عامر وهذا يجعل مسجد تورنرياس سابقاً على عام 1085م، رغم أن بعض العقود التي وصفناها تضم ما يشبه الإطار، الذي ربما كان بديلاً عن الطنف، وهو مستطيل يبدأ عند قاعدة النوافذ الصغيرة، وهذا نموذج نرى شيئاً منه في العقود الجانبية في الواجهة الغربية لمسجد الباب المردوم. هذا المستطيل المذكور سوف يؤثر على بعض العقود في دور العبادة المدجّنة؛ علينا أن نشير أيضاً إلى تأثيرات قرطبية أخرى صغرى تتمثل في العناصر الزخرفية في الجزء العلوي من المسجد (8) وهي زهرات من ثمانية

ما كان المسجد الذي ندرسه يرجع إلى القرن العادي عشر، استناداً إلى سماته المعمارية، الشديدة الشبه بما عليه مسجد الباب المردوم، هنا علينا أن نفكر في أن المدجّنين لم يُسمح لهم ببناء مسجد أو مساجد جديدة، اللهم إلا الإفادة من مباني كانت موجودة قبل عام 1085م؛ وهذا ما يتوافق على الأقل مع ما ورد في كتاب القوانين **Partidas** (الجزء السابع - المجلد الخامس، 34، قانون رقم 1) حيث يقول «فيما يتعلق بتلك البلدات التي تسكنها أغلبية مسيحية لا يجب أن تكون هناك مساجد للمورو أو أن يقيموا شعائهم على الملأ، ومع هذا يمكن لهم الإبقاء على المساجد القديمة التي كانت لهم شريطة أن تكون تحت رعاية الملك الذي يعين الفقهاء طبقاً لما يرى». يقول جومث مورينو إن المسجد محل الدراسة ربما شيد «وجرى الحفاظ عليه من تشدد الجماعة الأوروبية التي كانت لها أولوية مهمة خلال تلك الفترة في عهد الملك ألفونسو الثامن وهو طفل؛ أما بالنسبة لمساجد جديدة مقامة في أرياض لاستخدام المدجّنين الذين قد يكونون هناك ينفي أن نشير إلى أنه خلال الفترة من 1183م إلى 1185م كان المسلمون الخاضعون للتورماند في صقلية يعيشون في الأرياض ولهم مساجدهم وأسواقهم الخاصة بهم وكان لهم قضائهم، وهناك المؤذنون ينادون للصلاة ويتعلمون القرآن في مدارسهم (طبقاً لابن جبير).

ومخطط مسجد تورنرياس مربع، مع بعض الانحراف بالمقارنة بمسجد الباب المردوم، 8.90م × 7.67م كما أن الارتفاع يصل إلى 6.6م الأمر الذي يبعده عن ذلك (جومث مورينو)؛ هناك تماثل بين المسجدين من حيث الفراغات التسعة والأعمدة الحجرية الأربعة التي أعيد استخدامها، في الوسط، أضف إلى ذلك أن مسجد تورنرياس فيه قبة صغيرة ذات أوتار أربعة زخرفية ومقاطعة على شاكلة مخطط المبني نفسه؛ هذه الفراغات الصغيرة تضم ما يشبه

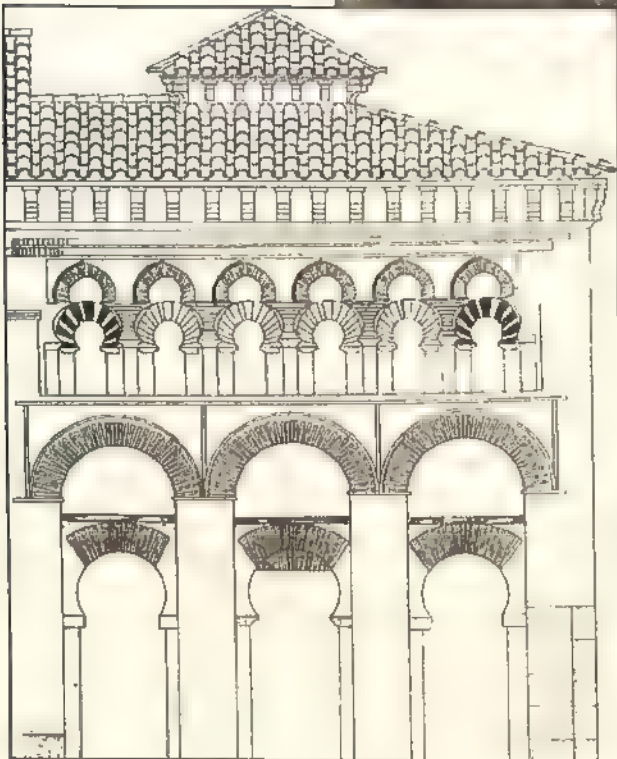


على الفور ولربما لهما به، وهنا أرى أن مسجد تورنرياس قد شيد خلال القرن الحادي عشر في وقت يصدر عنه عقود فيه، وهو ما تقول به أيضاً كلارا دلجادو.

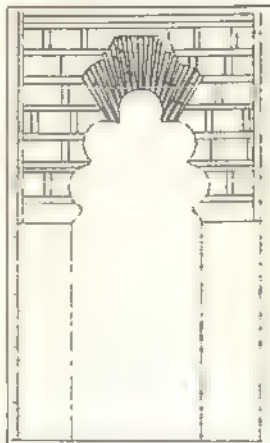
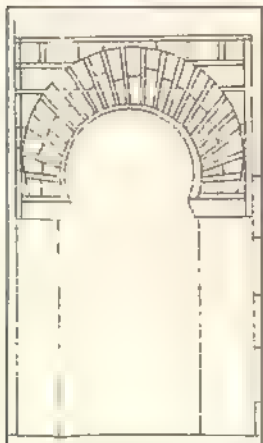
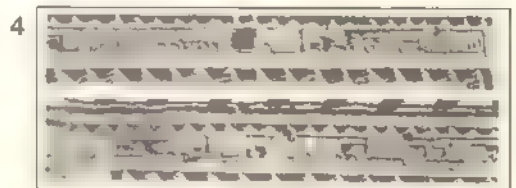
ملحق خاص بكل من مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس. قائمة مخططات ذات عقود كوات جانبية أو مخطط على شكل صليب في كل من العمارة الإسلامية والمدججة (لوحات مجمعة 23-1، 23-2).

لوحة 23-1: 1: جب بيزنطي من إيبونا (ستيفن جسل)، 2: 4: مسجد الباب المردوم، 3: تورنرياس، 6: مصلى سان لورنثو بطليطلة، 7: صحن دير سانتا كلارا دي موجير (ويليه) (ق 14)، 8: باب منحني في القاهرة (ق 14-13) ومدخل مدرسة جرير، من العصر السلجوقي، في شرق فارس، 12: دهليز مدخل قصر قمارش في الحمراء، 13: برج حربي في حصن ألكالا دي جواديرا (إشبيلية) (ق 14)، 14: دهليز في قصر ثورديسياس المدجج (بلد الوليد)، 15: مصلى المدرسة التاشفينية في ليسان (ل. جولفن)، 16: مصلى القيصرية بفرناطة (ق 16-15)، 17: غرفة حفظ المقدسات في كنيسة قصر ثورديسياس المدجج، 18: ضريح إلى جوار مسجد تلمسان المرابطي، 19: مصلى مدجج في دير سانتا إيزابيل لاريال (طليطلة)، 20: مدخل مخزن الفحم في غرناطة، 21: مرقد ليندراش Lindaraja في الحمراء، 21-1: برج جنة العريف، 22: غرفة حفظ المقدسات في كنيسة دير «الرايطة» (ويليه)، 23: أنماط من العمارة المنزلية في قلعة بني حماد (الجزائر) ق 12-11 (ل. جولفن)، 24: صالة في الطابق العلوي في زيزة في باليرمو (ق 12)، لوحة مجمعة 23-2: 1: برج التكريم في قصبة الحمراء، 2: الحصن الرباط المسمى سان رومالدو في جزيرة سان فرناندو (توريس بالباس)، 3: صالة المدخل في القصر المدجج «ألكاثر دي إشبيلية» (بيدو كمصلى أو مسجد سلجوقي في قزوين، إيران) (1106م - 1115م) (بوب

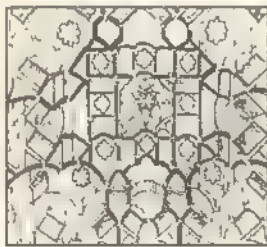
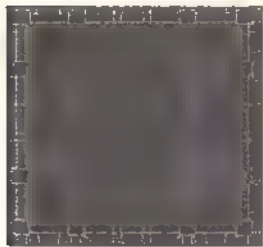
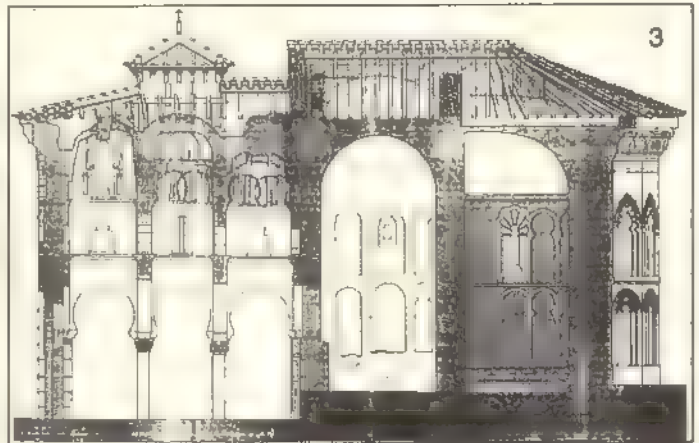
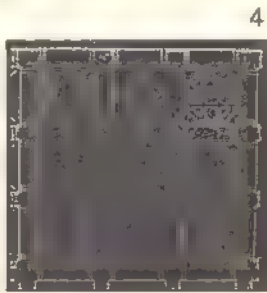
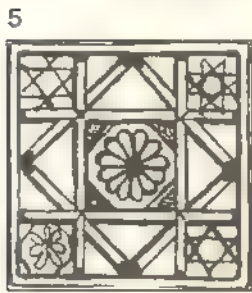
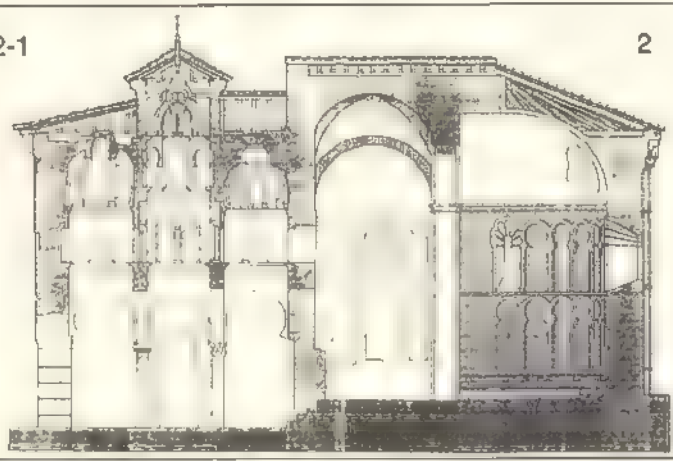
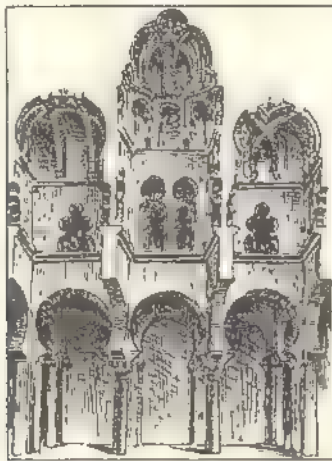
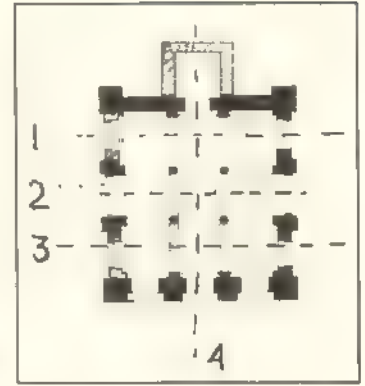
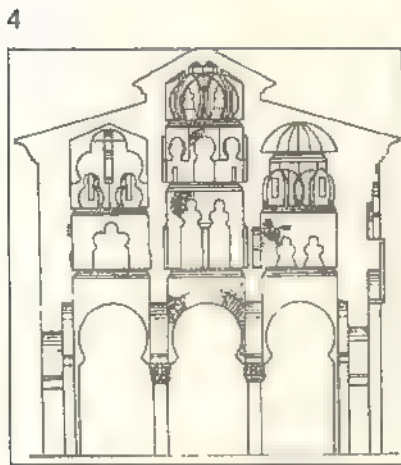
بتلات، والطبق النجمي المكون من ثمانية أطراف، وله مفتاح مضلع، وأشكال نجمية مكونة من ستة داخل مربع أو دائرة، وهنا أرى أن مثل هذا الصنف من العناصر الفنية يجعل من الصعب قبول تاريخ بناء المسجد طيقاً لما يراه جومث مورينو وتوريس بالباس (وهي وجهة نظر قبلت بها في بعض أبحاثي اللاحقة، عليهما)، أي نهاية القرن الثاني عشر، ذلك أننا نجد خلال هذا القرن، كما سبقَت الإشارة في صفحات سابقة، أن الفن المدجج الطليطلي، من الآخر، أخذت ملامحه تتضح من خلال الموروث الإسلامي المحلي الذي اعتراه تطور كبير من خلال الإسهامات الموحّدية الجديدة والمشروعة في واجهة كنيسة سان أندرس، النصف الثاني من القرن الثاني عشر؛ وبالنسبة لمسجد الباب المردوم ينبغي أن نشير إلى عناصر جديدة تحدث عنها جومث مورينو، هي الزخارف الجصّية المتمثلة في العقود الصغيرة وكذا الأشرطة الفائرة في المنكب الخاص بالعقود الكبرى في القطاع الأسفل (6 من صورة قديمة)، وقد بدأ الجصّ كعنصر مكمل للعقود، سواء كان أملس أو مزخرفاً، خلال القرن الحادي عشر، في العمارة الطليطالية وفي مباني أخرى خاصة بملوك الطوائف، إذ نرى أن الجصّ الأملس يتحدث عن نفسه بوضوح في المنزل الطليطلي في شارع بولاس بيخاس تحت رقم 21؛ وإذا ما أردنا القول بتاريخ بناء مسجد تورنرياس خلال القرن الثاني عشر علينا أن نعيد النظر في أبراج سانتياجودل أزابل، وسان بارتولوميه، وسان أندرس، إذ يلاحظ أن نوافذها المتقدمة، التي قمنا بتحليلها، تضع موضع جدل المقالة التي تشير إلى أنها (أي الأبراج) شيدت بأيد عاملة عربية قبل عام 1085م، وقد دافعت أنا عن وجهة النظر هذه، ورأيت أن كلاً من جومث مورينو وتوريس بالباس لم يقلوا شيئاً عن هذه الأبراج، لكن الأمر يختلف بالنسبة لمسجد تورنرياس، خلال القرن الثاني عشر، حيث درس الباحث الأول كلاً من مصلى سان لورنثو، وبلين اللذان سوف نقوم بدراستهما



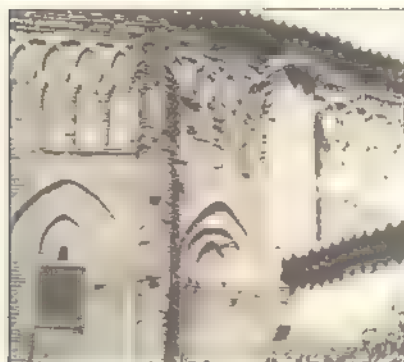
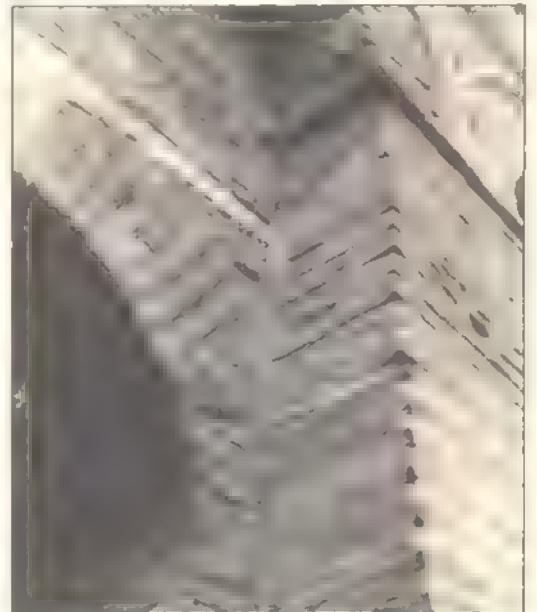
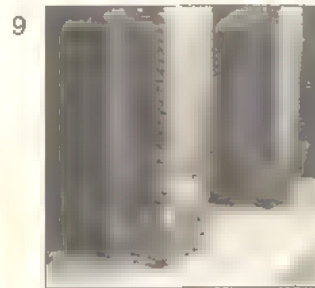
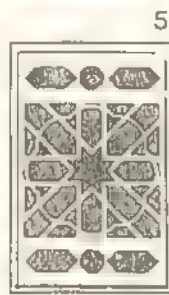
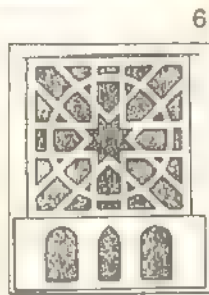
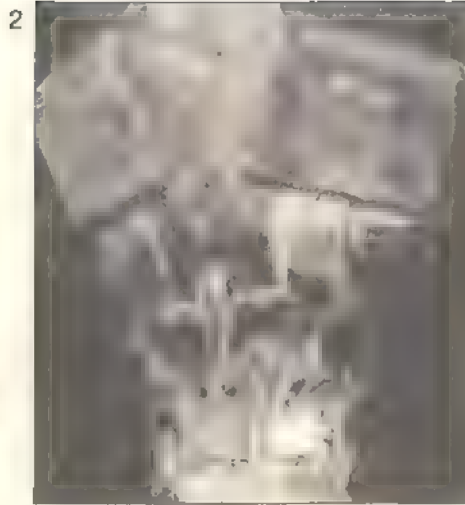
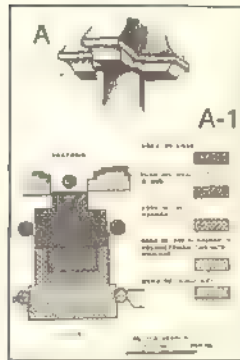
لوحة مجمعة 19:
مسجد الباب المردوم.



لوحة مجمعة 20:
مسجد الباب المردوم.



لوحة مجمعة 21:
مسجد الباب المردوم.



لوحة مجمعة 22:
مسجد الباب المردوم.



عند المقود، طبقاً لرسم جومث مورينو (2). هو إذن عبارة عن مبنى ربما كان منعزلاً، مخططه على شكل علامة + من الداخل، بطول ضلع 1.68 م، أما من الخارج فهو مربع ويصل الطول إلى 3.30 م، وله عقد حدي في المدخل إلى دار العبادة الحالية (6)، ويلاحظ، من الداخل، أن السنجة المفتاح لها كتل حجرية مرصوفة بشكل أفقي، ربما أضيفت عندما جرى ترميم العقد، رغم أن هذا النموذج من السنجات لم يكن غير معتاد في العمارة الإسلامية، وكان ذلك، على ما يبدو، بعد العصر الموحدي، حيث نجد مظاهره في غرناطة، في عقود أبواب وأجباب. ويبلغ ارتفاع المصلى أربعة أمتار حتى الحلية المعمارية المقرنة nacela التي كان يستقر فوقها السقف الذي زال من الوجود، وفي كل جانب، في الأعلى، هناك عقد حدي مشرشر من الأجر تحمله أعمدة بتيجانها غير واضحة المعالم؛ أما في الأسفل، فنجد في الجوانب الثلاثة عقد كوة مكون من خمسة فصوص من الأجر سابقاً على أعمال البناء باستخدام الدبش، كما أن الأجر والمونة، من الملاط، على الشاكلة الفنية والتقنية نفسها التي عليها مسجد الباب المردوم؛ وإيجازاً للقول، نجد المخطط وعقوده الكوات يشير بشكل علامة + (1-1) وهذا مناسب أكثر للمصلى منه إلى المحراب، وحوله لم يصلنا أي شيء في هذه المدينة؛ هذا المخطط الخاص يقودنا إلى تأويلات مثل التي لتي، يبدو من المفاجأة رؤيته على أنه قبة ضريح أو مكان للرباط، في الشمال الأفريقي، ابتداء من المبنى من الخارج، في زاوية من المسجد الكبير في تلمسان، حيث نراه هنا، مثل مصلى سان لورنتو، أي دون أي ملص واضح يشير إلى أن ذلك كوة محراب، الأمر الذي يقود إلى الاعتقاد بأن المبنى الطليطلي ربما كان عبارة عن مبنى منعزل، أو أثر جرى بناؤه لفرض معين وليس مسجداً بالضرورة، ويساعدنا في هذا نموذج جامع القبة بالرباط رغم أننا لا نعرف تاريخ بنائه بوجه دقيق، فهو عبارة عن مسجد صغير ذي مخطط مماثل للمصلى

ودونالد ن. ويلبر) وفي مصلى في مدرسة بالقاهرة (X)؛ 4: المصلى الذهبي، في تورديسياس. هناك عقد كوات نجدها في مخطط مثن، 5: مصلى بلين، دير سانتا في، طليطلة (سوسانا كالبو كابيا، حيث قالت إن المبنى الصغير الممزول هو مصلى إسلامي، له محرابه في زاوية، وله نمط مواز في قصر الجعفرية بسرقسطة) (7). نجد أن A و B مخططان، أحدهما بيزنطي والآخر يرجع لعصر شارلمان، في بيت المماد، وكأنهما نماذج قديمة لمصلى بلين، 6: مخطط القبة ذات الأوتار، أمام محراب المسجد الجامع بقرطبة؛ 8: محراب المسجد الجامع في ألمرية (نورس بالباس)؛ 9: برج براني يسمى Espantaperres في قسبة بطليوس، الموحدية؛ 9-1: برج القبة في السور الموحدي لإشبيلية، الطابق الملوي المسيحي؛ 9-2: برج براني في السور الموحدي بقرش؛ 10: برج في السور الموحدي الشريش، يضم الحرف C شكل أفريز المقربصات في مصلى بلين، ق 13، وسوف نقوم بدراسة هذا المصلى بشكل متأن.

4 - مصلى سان لورنتو كمسجد (لوحة مجمعة 24)؛

ورد ذكر هذه الكنيسة الصغيرة عام 1121م في الوثائق الطليطلية المستعمرية، كما نشر أمادور دي لويس ريوس رسماً لـ «لوكي» Luque وهو مصلى صغير قديم، على الطراز الإسلامي، يقع في الجنوب الشرقي للفراغ الذي عليه الكنيسة الحالية، وهو إلى جوار برج حديث البناء. أقيم المبنى الحالي بين نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر، وجرى إعادة بناء البرج عام 1691م؛ وعن المصلى يقول جومث مورينو إنه لو خاطرنا وغامرنا كثيراً فإن هذا المصلى ربما كان محراباً رغم أنه غير حسن الاتجاه. قام شويكا جويتيا بترميم المصلى خلال القرن الماضي، وترك الأجر مكشوفاً وكذا الدبش من الداخل (3، 4، 5، 6)، أي تلك المساحة التي كانت دائماً منطقة بطيخة من الجص،



نجد أن قبة إسلامية، أورياطاً مفتوحاً من جوانب ثلاثة أو الجوانب الأربعة كان بمثابة مذبح لكنيسة جديدة أضيفت إلى المبنى. وعندما نتأمل السياق الإسلامي نجد أن إعادة الإفادة من بناء تقدم لنا بعض النماذج منها قبة الباروديين في مراكش، وهي عبارة عن سراي كان بمثابة المبنى الرئيسي لميضاة مجاورة للمسجد الكبير المرابطي، علي بن يوسف، الذي هدمه الموحّدون، والذي يرى هـ. تراس أنه شيد ليكون ضريحاً لأحد الأفراد، وكان هذا خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر. المبنى مفتوح من الجهات الأربع؛ ويمتدّ مخطط مصلى سان لورنثو سائناً، وربما كان في هذا على شاكلة الفراغات التسعة التي نجدها في مسجد الباب المردوم أو أكثر، إذ نجده في مباني إسلامية ذات وظائف مختلفة، وربما كان ذلك المخطط نموذجاً سابقاً لكثير من المصليات المسيحية المنتشرة في العديد من المباني المدجّنة القشتالية والأندلسية (هناك غرفة حفظ المقدسات في كنيسة القصور المدجّنة في تورديسياس، وهناك المصلى الملحق بكنيسة سانتا إيزابيل لاريال دي طليطلة، وهناك فراغات في صحن دير سانتا كلارا دي موجير، والمصلى الكبير في كنيسة «الرابطة» (ويليه) أو ذلك المصلى الذي زال من الوجود والذي كان في فيصرية غرناطة إضافة إلى أمثلة أخرى (انظر اللوحة المجمة 23-1: 16).

5 - مصلى أو قبة بلين دي سانتا في Belen S. Fe كمسجد؛

تقع في مجمع الدير الطليطلي «كومندادورس دي سانتياجو» المجاور لمستشفى سانتا كروث، وهذا المبنى وذاك يقمان داخل منطقة الحزام المرية، حيث كانت توجد قصور المأمون أحد ملوك الطوائف، التي أقيمت عليها المصادر المرية كثيراً، وكذا الكتل الحجرية المزخرفة التي ترجع لذلك الزمان، فهناك

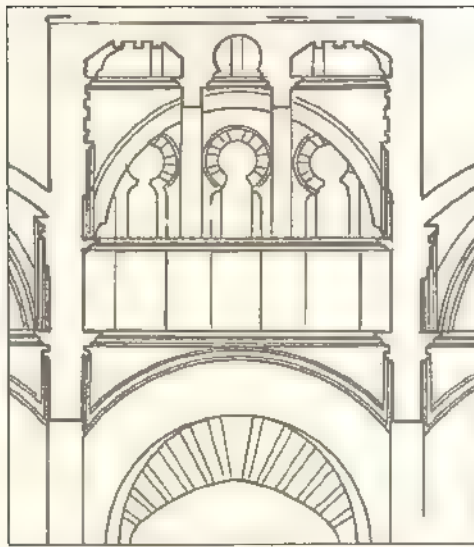
الطليطلي، غير أن حائط الصدر، هذه المرة، فيه كوة المحراب، ولا يوجد في المشرق أو المغرب، بغض النظر عن المخطط، أي مسجد ليس فيه كوة المحراب، ويؤكد هذا مرة أخرى مصلى صنيفر في مدرسة بالقاهرة (ق 14-13) حيث نجد المخطط نفسه المشار إليه والواضح معرابه شبه الأسطواني (لوحة مجمعة 23-1: 11)؛ وعلى هذا فالاحتمال كبير في أن مبني سان لورنثو لم يكن شيئاً آخر إلا مكاناً للرباط أو غرفة أو ضريحاً لأحد الأولياء الصالحين، وربما يؤيد هذا نص عربي نشره إلياس تريس، حيث يشير فيه إلى أن بعض الشخصيات أو الأولياء الصالحين كانوا يحضرون من أصقاع أخرى بشكل دائم إلى طليطلة للرباط، وبالتالي فإن نظرية الحديث عن مسجد دون محراب تفقد وزنها وليس أمامنا إلا اعتبار أن التوجه الذي عليه المبنى، الجنوب الشرقي، كان محض الصدفة. وهذه النظرية القائكة بوجود مسجد وأن المصلى هو المحراب، دافعت عنها، خلال السنوات الأخيرة، كلارا دلجادو، التي انتشلت واكتشفت إلى جوار ذلك المصلى مقراً غير منسق المخطط، حوائطه من الآجر والدبش، ويفترض أنه كان مكوناً من ثلاثة أروقة غير متسقة، وهذا في رأيي إضافة مسيحية أو مدجّنة، أي كنيسة بسيطة تمت من خلالها الإفادة من المصلى الإسلامي وجعله مذبحاً (7). أفند أيضاً افتراضاً آخر تحدثت عنه في أبحاث أخرى لي والقائل بأن المصلى إن محراباً داخل برج، طبعاً لكلاشيه جرى فرضه من خلال مسجد شمال الموحّدي وكذا منارات أفريقية أخرى؛ وعلى هذا فهو خلافاً لما كان عليه مسجد الباب المردوم، أي أعيد استخدامه بالكامل كمكان لإقامة الشعائر الجديدة مع إضافة مذبح مدجّن، ففي سان لورنثو نجد أن الإضافة المسيحية إلى المصلى الإسلامي عبارة عن ذلك القطاع الذي جرت فيه الحفائر عند بداية الأروقة الثلاثة. انتشر هذا النموذج الخاص وعمّ بسان لورنثو بشكل كبير في الأراضي الأندلسية والبرتغالية حيث



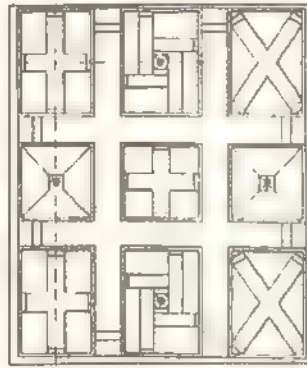
نجد مبنيين مهمين، مصلى بلين (في المخطط رقم 1، مبنى رقم 1) ومذبح كنيسة سانتا في (مخطط 1، مبنى رقم 2)، وهذا المبنى الأخير من الأجر وله زخارف معمارية مدجّنة مع عناق الفن القوطي المتمثل في الدعامات البارزة نحو الخارج، محددة بذلك أركان مبنى متعدد الأضلاع (سبعة) (7) (8). يسبق هذا المبنى مقصورة للكهنة نرى فيها عقوداً مزدوجة مدبّية، ومن الخارج، من علّ، نرى صف الأعمدة نفسه بالمقود الحدودية المتقاطعة الذي نراه في واحدة من واجهات مسجد الباب المردوم؛ أي أنه إيجازاً للقول يعتبر حقاً من هتون القرن الثالث عشر، وهو في نظر جومث مورينو يحمل سمات قوطية لازالت حية فيه أكثر مما نجده في سانتياجو دل أرأبال. يحدد تورس بالباس عام 1266م الذي صدر فيه ملك غفران أبوي بحق هؤلاء الذين يسهمون بصدقاتهم في بناء كنيسة ذلك الدير.

توقفت أمام ذلك المعبّد، لأغراض المقارنة، ودراسة مصلى بلين المجاور، ذي السمات الفنية التي تسبق المعبّد، مثل مصلى سان لورنثو، وهو مصلى محط جدل من المنظور الأسلوب والتاريخي، فرغم أن جومث مورينو يدخل كلا المصليين في الإطار الإسلامي (انظر كتابه الفن الإسباني، *Ars Hispaniae* - الجزء الثالث) فإنه يمتزج بينهما ربما يرجعنا إلى بدايات العصر المدجّن، (ق12)، رغم أنه يشير إلى التأثيرات الإسلامية، فمصلى بلين الذي يقع في منطقة تاريخية فاصلة بين ما هو إسلامي وما هو مدجّن، أصبح ضريحاً للأمير فرناندوس بيري، وله كوة من الجصّ وإفريز مقربصات، ويرجع تاريخه لعام 1242م. وأوضحت بالينا مارتث كاييرو وجود توريقات ذات سمات مدبّية، على الأسلوب الموحد المتأخر أو الأسلوب النصراني، وفي ذلك يسبق الفن الشبيه في الزخارف الجصّية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا طبقاً لما تراه الباحثة المذكورة.

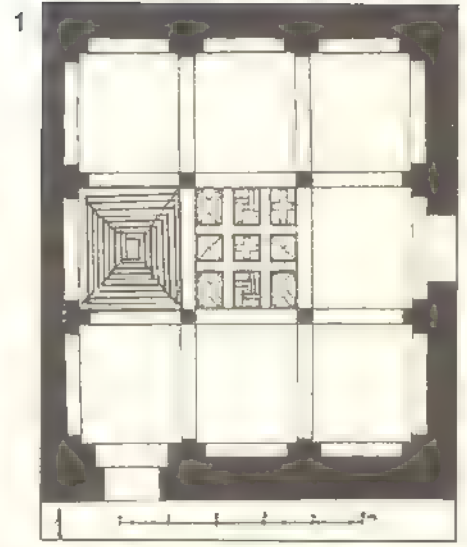
تحدثت عن هذا المصلى في كتابي «العمارة في الأندلس: همارة القصون»، الذي هو المجلد الثالث من هذه السلسلة (العمارة في الأندلس) ومع هذا من المناسب العودة للحديث عنه أيضاً في هذا السياق؛ بادئ ذي بدء نجد أن المبنى، الذي تعرض للكثير من التعديلات، كان ذا مخطط مربع من الخارج، يبلغ طول ضلعه 3.40م، أما من الداخل فهو مثنى، وله قبة ذات عقود متقاطعة، حدوية، على طريقة عصر الخلافة في المسجد الجامع بقرطبة، ويلاحظ أن المسقط الرأسي يوضح ما عليه هذه العقود من شبه استدارة كاملة مثلما هو الحال في مسجد الباب المردوم. اتجه هذا المبنى نحو الجنوب الشرقي (2) (5) (6)، وقد درسته الباحثة كالبو كاييّا، التي أشارت بالتفصيل إلى المخطط، فيما لا يقل عن ثلاثة أضلاع فيه، أي المقود الحدودية الثلاثة نحو الخارج، مشرشرة وذات سنجات بسيطة، ومن الواضح أن العقد المركزي كان مفتوحاً في البداية يرافقه عقدان مطموسان، والبناء كله من الأجر؛ غير أن المخطط الداخلي يثير بعض المشاكل، إذ توجد بعض الشواهد التي تشير إلى أنه كان يضم في أضلاعه الأربعة ما يشبه المقد أو الكوة (عقود كوّات) غير جيد الإخراج، وقد جرى تحليل ذلك بشكل جزئي، وفي مبنى مربع، في مصلى سان لورنثو، وفي مسجد الباب المردوم وفي مسجد تورنرياس؛ وخارج طليطلة، هناك بعض النماذج التي تتمثل في مبنى أو برج حربي رشم أنه يرجع إلى العصر الموحد، هو *Espania perros* في قصبة بطليوس (D)، وله مخطط مثنى وعقود كوّات منوّه بها في أضلاعه الثمانية الداخلية. درست كلارا دلجادو مصلى بلين على افتراض أنه كان مسجداً خاصاً رغم عدم دقة توجّه المبنى نحو القبلة، وأطلقت عليه قبة إسلامية، وهذا هو ما أطلقتها أنا أيضاً عليها في أبحاث سابقة لي مستنداً في هذا إلى أن المبنى يمكن أن يكون قبة ملكية أو لتزجية وقت الفراغ وليس مسجداً، وربما يرجع إلى عصر المأمون، أحد ملوك الطوائف.



3



2



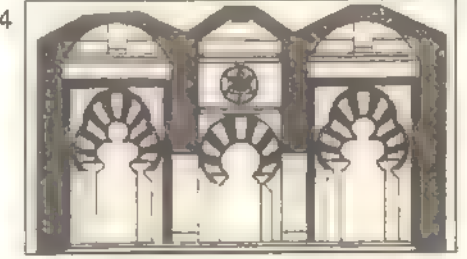
1



6

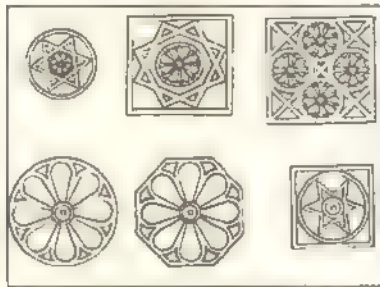


5



4

7

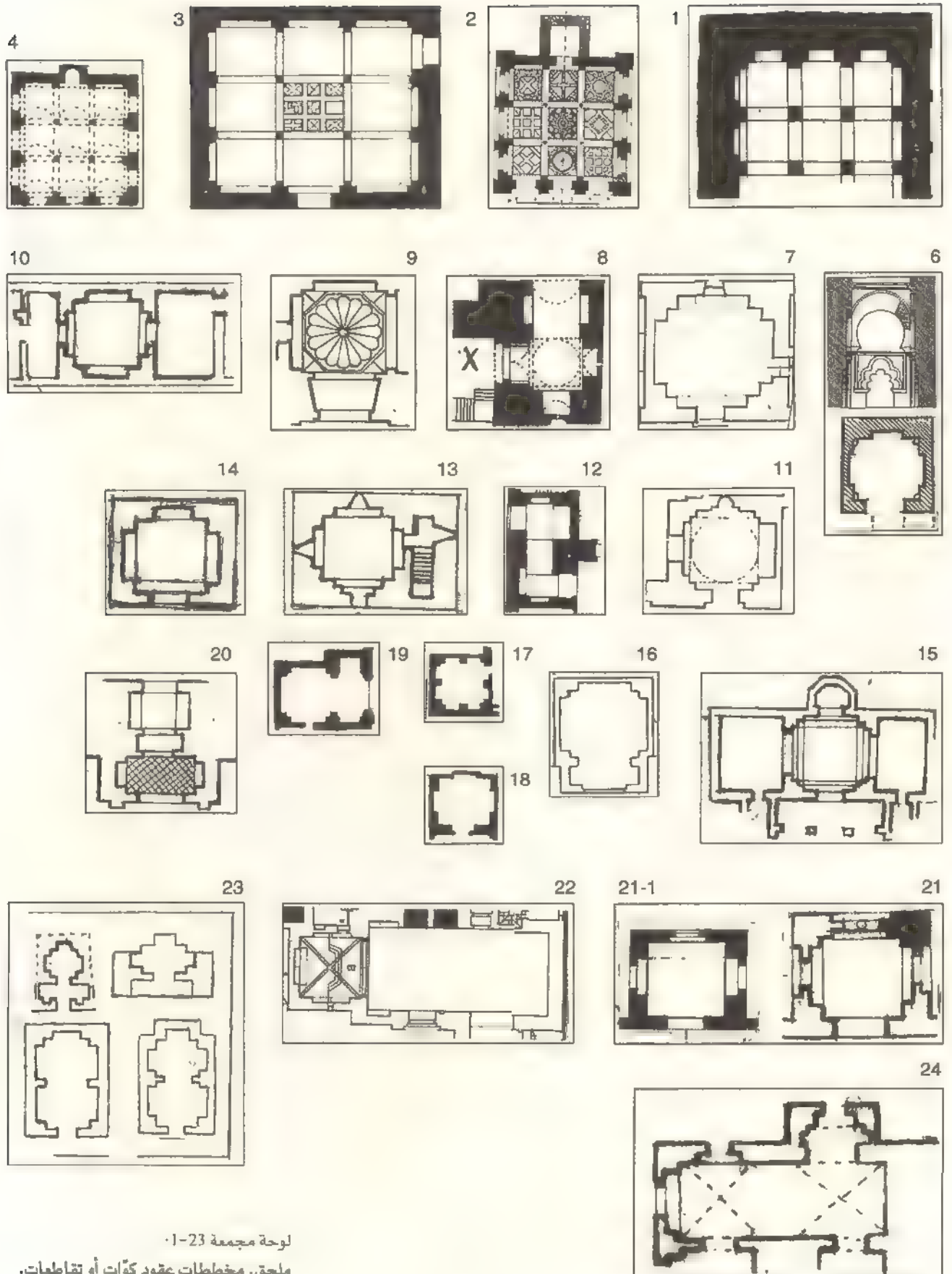


8

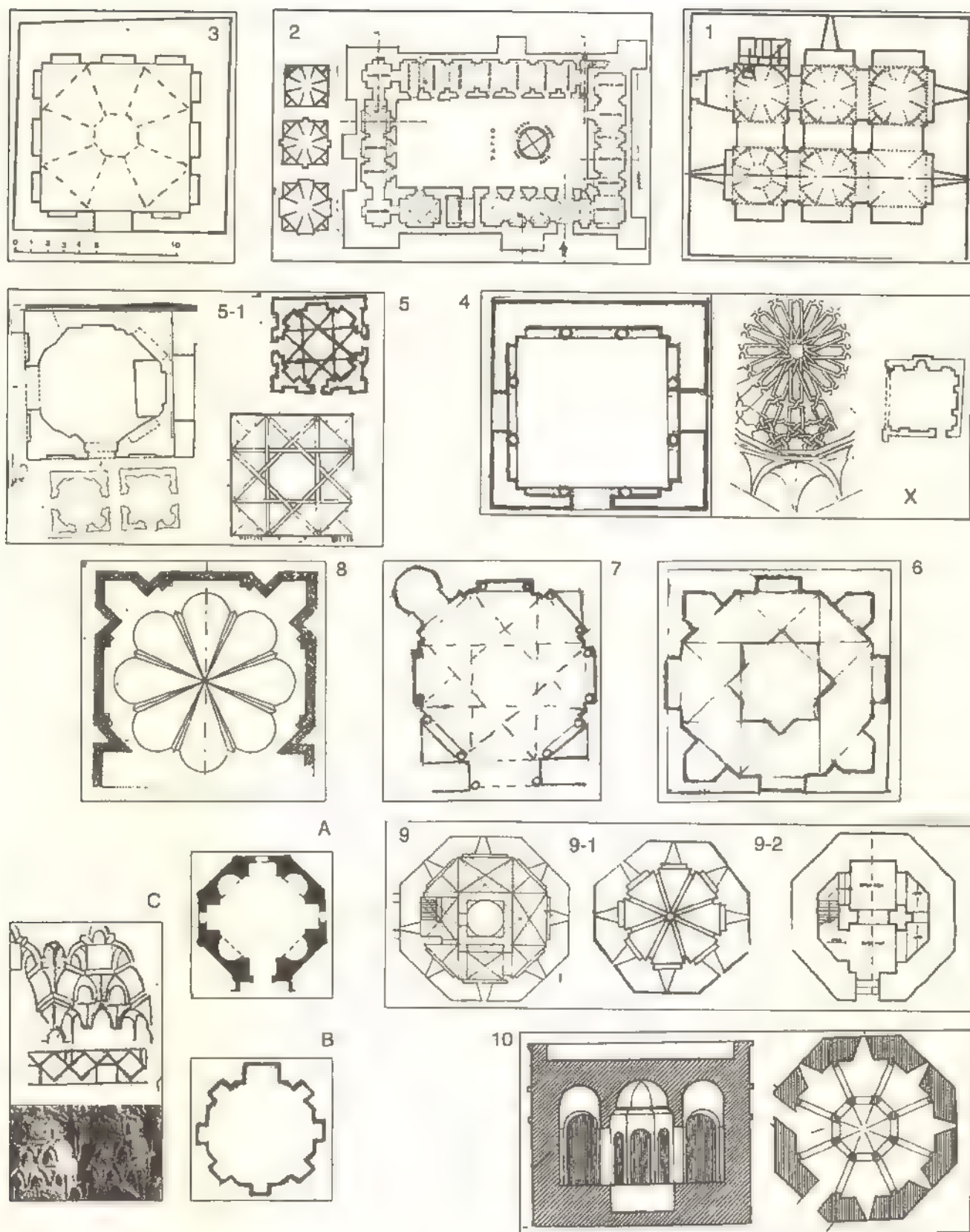
A



لوحة مجمعة 23
مسجد تونرياس.



لوحة مجمعة 1-23
ملحق، مخططات عقود كَوَات أو تقاطعات.



لوحة مجمعة 2-23:
ملحق. مخططات عقود كَوَات أو تقاطعات.



وظائف، وهو عبارة عن مبنى مستقل أو منعزل، مفتوح من أحد الأضلاع أو في ثلاثة من الأربعة، وكانت له الأولوية في المنشآت الدينية والقصور؛ هنا نجد أن مصلى بلين هو نموذج آخر، وربما يدخل معه في هذا المقام مصلى سان لورنثو الذي ينظر إليه على أنه مخصص للرباط. كان جومث مورينو يرى أن القبة ذات الأوتار تضم مفتاحاً كبيراً، ربما كانت له قبة صغيرة من الأسلوب ذاته، وهذا طرح غير مستبعد، ذلك أن كلتا بنيتي الأوتار تظهر متراكبة في دهليز غرفة حفظ المقدسات في كنيسة سان بابلودي قرطبة، وهي كنيسة مسيحية ربما ترجع إلى القرن الثالث عشر (A)، هنا مشكلة أخرى تتعلق بثلاثية عقود المدخل إلى بلين، حيث المقعد المركزي هو الوحيد المفتوح، وهذا نمط غير معروف المصدر، لكنني أرى هذه العقود، مرسومة بهذا الشكل، في الطوابق العليا لمئذنة المسجد الجامع بالقبروان (C) بغض النظر عن حالة باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة، وهو باب ثلاثي العقود، مع أن المدخل الفعلي هو ذلك المتعلق بالمقعد المركزي. إضافة إلى ما سبق يمكن القول إن الجمع بين المخطط المربع والمثلثن يذكرنا بمخطط مائل، إضافة إلى موصل الجعفرية، هو الخاص بحمام القطاع الملكي في مدينة الزهراء، وكذا مخطط مئذنة مسجد هذه المدينة التي ترجع إلى عصر الخلافة؛ وعندما نجول بأبصارنا في العمارة الإسلامية في المشرق نرصد حمامات في كل من القاهرة ودمشق، كما نرصد نماذج أقدم، عبارة عن فراغات مثمنة لصهاريج رومانية ذات كوات أربع ثم أعيد تأهيلها لتكون بيوتاً للمماد، أو الاستشهاد martyrium أو لإقامة القس diaconicon في العمارة البيزنطية وفي عصر شارلمان، وهي ذات أربعة أبواب في بعض الحالات، وأحياناً نجد باباً واحداً، وفي نهاية المطاف يمكن القول إن القبة ذات الأوتار المشيدة من الآجر، على الطريقة التي نتحدث بها عن مصلى بلين، ليست المثل الوحيد خلال عصر ما بعد

تصمر كالبو كاييلا على أن المبنى مصلى إسلامي اتخذ نموذجاً له مصلى الجعفرية بسرقسطة الذي رسمه الألماني إيبرت (E) فنحن نجد هذا الأخير أيضاً ذا مخطط داخلي مثلثن وعقود كوات في الأضلاع، وتوجد كوة المحراب في الجزء أو الضلع الجنوبي الشرقي. وتتخذ الباحة هذا المصلى، في سرقسطة وتقوم برسم مخطط يبين ما كان عليه مصلى بلين (2) (3) (4) وحددت الشكل الدقيق الذي عليه العقود الكوات، أو مبتكرة كوة المحراب في الركن (لكنها اليوم غير موجودة) الجنوبي الشرقي، ولماذا اللجوء إلى مسجد الجعفرية لشرح مصلى بلين؟ يلاحظ أن الأضلاع الثمانية لمسجد الجعفرية كانت إجبارية ذلك أن اتجاه القصر كان من الشمال إلى الجنوب، وكان يكفي إضافة كوة المحراب في القطاع الجنوبي الشرقي، وهذه حجة عبثية، رغم أنها لا مناص منها، وهنا لا توجد حجة قوية على نقل ذلك إلى المصلى الطليطلي؛ وعندما جرت برمجة هذا الأخير ليكون مكاناً للصلاة لم يكن لبذل جهد كبير لتوجيه المبنى نظراً لصغر حجم المبنى وانمزاله، وهذا ما تدل عليه عقود المدخل من الشمال إلى الجنوب، في ثلاثة أضلاع منه على الأقل، حيث السهم موجه إلى الجنوب الشرقي مثلما هو الحال في مسجد الباب المردوم.

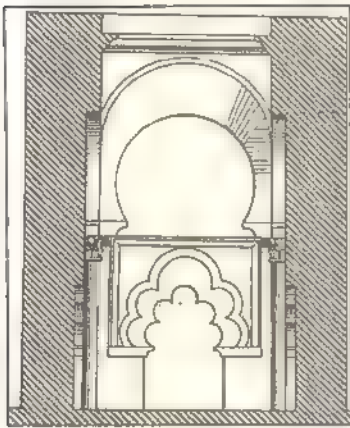
ونشرح مداخل المصلى محل الذكر نجد كالبو كاييلاً تلجأ إلى نموذج مسجد الباب المردوم الذي توجد فيه، في اثنين من أضلاعه، (لا بد أن ذلك كان في ثلاثة) عقود ثلاثية (B)، منبثقة من النمط نفسه B-1 في بلين، والذي يتسم بقبته ذات الأوتار والطبق النجمي المثلثن على طريقة عصر الخلافة، وموضعها على شاكلة ما هو موجود في قرطبة. ومسجد الباب المردوم في القطاع المركزي. هنا نجد أن هذه الحجج كافة تحدثنا، في حقيقة الأمر، عن تقارب تاريخي بين المبنين، مع الإشارة إلى أن مصطلح «القبة» كما هو مفهوم في العالم الإسلامي، له عدة معانٍ، أو عدة



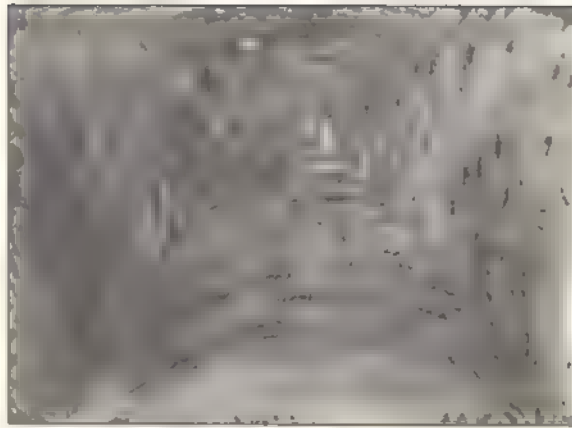
توجد الكنيسة الأولى في حي وسط المدينة، وليست بعيدة عن أطلال الكنيسة المسماة سان خنيس التي يفترض أنها قوطية؛ لم يَمُن بها جومث مورينو، أما تورس بالباس فيقول لنا: «يوجد في العائط الخارجي لكنيسة سانتا خوستا المستعربة منبت عقد حدوي من كتل حجرية مقطوعة جيداً، وهو عقد مشرشر، قطره متران، يتكن على عمود مربع قوطي، وربما كان ذلك جزءاً من رواق أحد المساجد محوره الرئيسي هو من الشمال الشرقي إلى الجنوب الغربي»، وبالنسبة لهذا المقد، أعتقد أنني قدمت له صورة في كتابي «الفن الصليبي الإسلامي والمدجن» (1975م)؛ أما مبنى الكنيسة فقد جرى تعديل في صورته خلال القرن الثالث عشر بمذبح مدجن ذي بوائك زخرفية من الخارج، وقد قامت كلارا دلجادو بدراستها في ذلك الوقت وقدمت مخططاً لها (لوحة مجمعة 27: 1)، والمخطط منته، طبقاً لتلك الباحثة، نحو الوجهة الطولية غير المنتظمة التي تحدث عنها تورس بالباس، سيراً في هذا على نمط الرسم الذي أصدرته (2)؛ فيما يخص الأبعاد، نجد أنها دار عبادة ليست أكبر من مسجد السليبادور، وقد ظهرت خلال السنوات الأخيرة، في أحد حوائط المعبد، لوحة ذات نقوش كتابية كوفية بارزة الخط قدمها لي السيد أجوادو بيالبا (6) رغم أنه لا يعرف على وجه اليقين فيما إذا كانت هذه اللوحة موضوعة في ذلك المكان في الأصل أم لا؛ قامت الدكتورة كارمن بارثو بدراسة اللوحة وقرأت فيها بعض الآيات القرآنية، إضافة إلى إشارة واضحة بإضافة بلاطة جديدة لكن دون تاريخ التأسيس أو اسم المؤسس (7)، وسواء كانت هذه اللوحة لكنيسة سانتا خوستا وروفيينا أم لا، فإن محتواها يتوافق مع اللوحة التي شهدناها في مسجد السليبادور والتي تشير بوضوح إلى إضافة بلاطة لذلك المسجد عام 1041م؛ أما بالنسبة للمقد الحدوي في الواجهة والتي وصفها تورس بالباس (3)، (4)، (5) فقد وجدناها ناقصة بشكل كبير، وهي

الخلافة الذي يمكن رصده في شبه جزيرة إيبيريا، وهذا ما يؤكد وجود برج حربي في حصن ألكالا لاريال (جيان) (F)؛ وفي معرض دراسة ذلك المصلى الصليبي يجب التعليق على مصلى «أسونثيون» في لاس أوبلاجاس بيرغش، الذي شيد خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر ومن الواضح تأثير الأسلوب الموحد في المبنى، ثم تنتقل إلى القرن الرابع عشر لنجد «المصلى الذهبي» في قصور تورديسيلاس Tordesillas (بلد الوليد)، إذ يلاحظ أن كلتا القبتين، على شاكلة ما هو موجود في بلين، تقبلان التفسير الذي عالجنا به قبة بلين، من المنظور الإسلامي، حيث يمكن أن تكونا مكاناً للربط أو ضريحاً أو قباباً ملكية وفي هذه الحالة فهي قباب لتزجية وقت الفراغ. في الإطار الإسلامي، يلاحظ أن القبة الضريح عادة ما تكون مفتوحة في أضلاعها الثلاثة أو الأربعة، أما قبة تزجية وقت الفراغ فلها أربعة أبواب متقابلة، ومن الأمثلة التي توضح ذلك قبة يطلق عليها «قبة الروضة» بالعمراء، وفي باليرمو نجد قبة صغيرة في حدائق القصر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 19-1: A, B). لا نعدم وجود القبة المسماة قبة السقاية، فهي شهيرة في سبتة وترجع إلى القرن الخامس عشر في محافظة ويلية (بالوس دي موجير)؛ هي صقلية نجد نموذج قبة سبريجنا دي فيكاري؛ وفي نهاية المطاف نقول إن مصلى بلين ربما قام بدور المصلى، وقد شيد، على ما هو عليه، ابتداء من القرن الثالث عشر؛ ولن يكون المبنى للرباط ذلك أن هذا النمط من المباني كان له دوماً، أو بشكل شبه دائم، باب واحد فقط، مثلما هو الحال في مصلى سان لورنثو بطليطلة (فيما يتعلق ببنية مصلى بلين وأصولها انظر لوحة مجمعة 23-2 في هذا الفصل: 5، 6، 7، 8، X, A, B).

6 - كنيسة سانتا خوستا وروفيينا، وسان سياستيان. كنيستانتان مفترشتان من كنائس المستعربين وتدرسان على أنهما مسجداً،

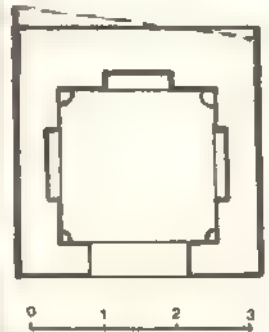


2

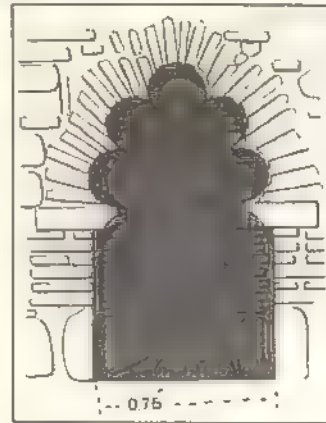


1

1-1



4

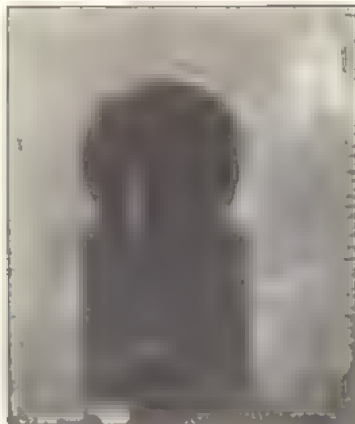


3

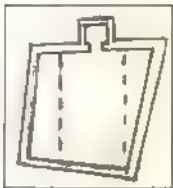
5



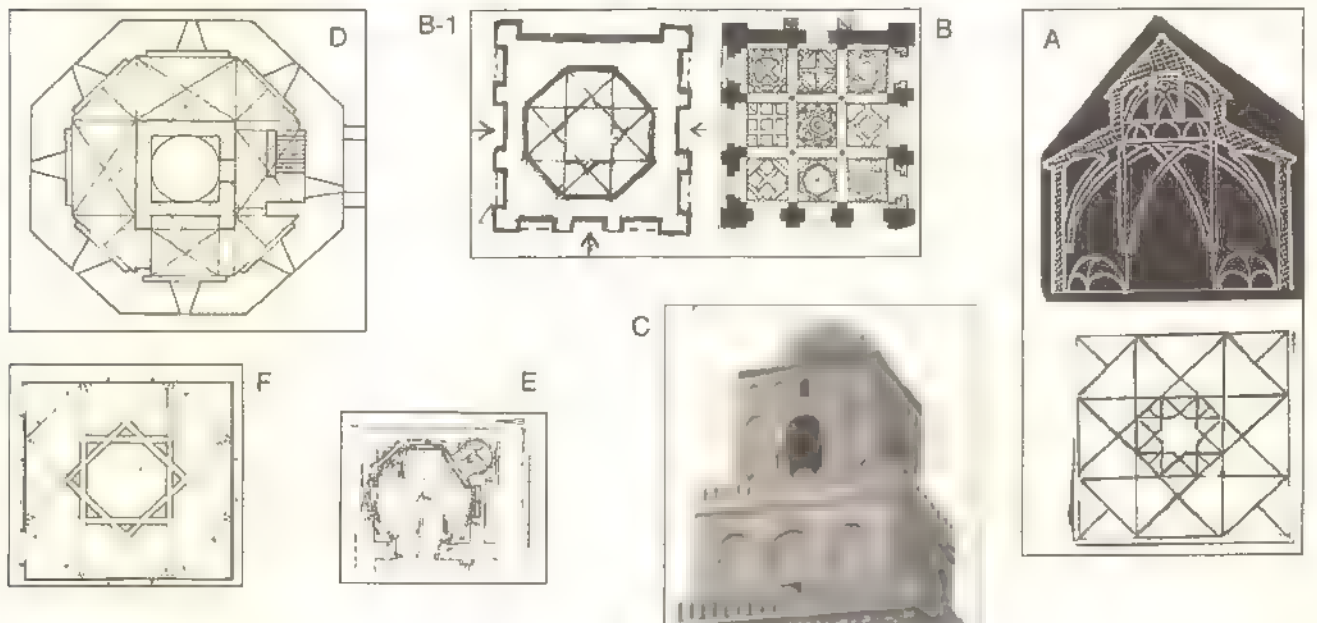
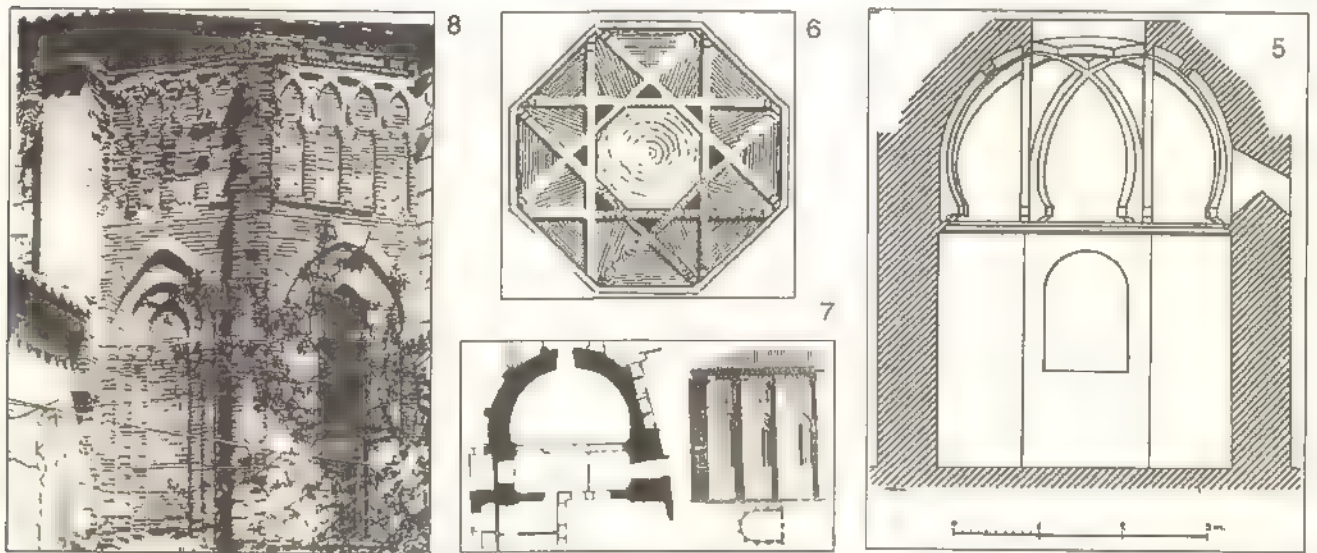
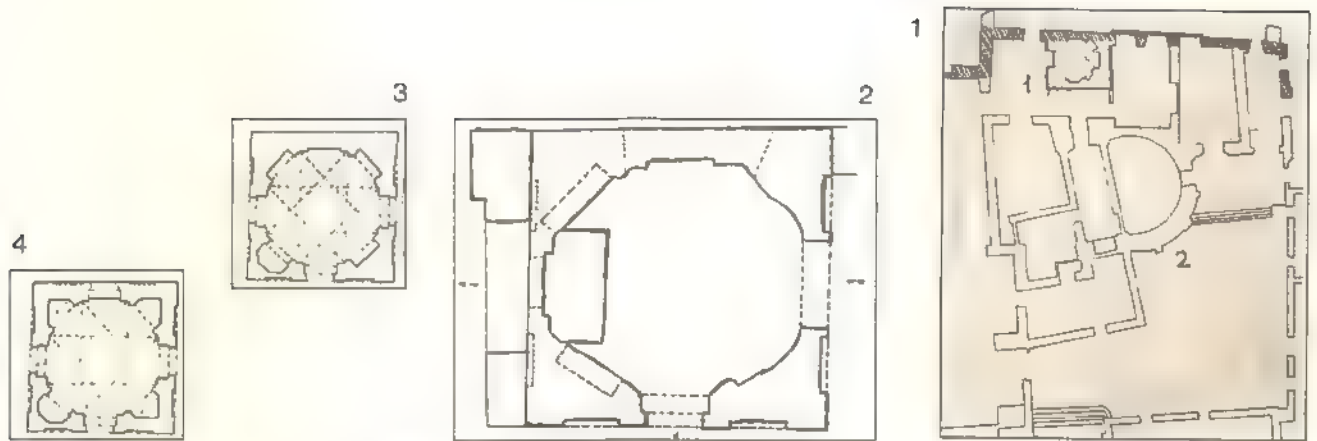
6



7



لوحة مجمعة 24
مصنوع من لورنتو.



لوحة مجمعة 26:
مصلّى برلین

لوحة مجمعة 25:
مصلّى برلین.



مشيدة من كتل حجرية جيدة القطع، وشرشرة علوية مع عدد غير محدد من السنجات القطرية المتجهة نحو مركز خط الحدائر، وهذا نمط يرجع إلى عصر الخلافة، تتكئ الحدائر الرخامية على الكتف الأيمن للمود المربع القوطي الذي أعيد استخدامه، أما بطن المقد فيوجد فيه بروز رأيناه في عقد منارة المسجد القرطبي سانتا كلارا، كما نجده في عقود في جسر وادي البقرة القرطبي، وكذلك في مفيض أحد الجسور (جسر وادي الحجارة)، على نهر إنيارس، وقد أشرت إلى مثل هذا في المقد الكائن إلى يمين الواجهة المطلة على شارع الباب المردوم؛ وهذا العقد لابد أنه قد شيد خلال القرن العاشر كمدخل لمسجد في أغلب الظن، وإذا ما كان كذلك يكون مستقرباً وصفه بالمستعرب، والنشيء نفسه يمكن قوله بالنسبة للوجه صوب الجنوب الغربي. لا نجد متعلقة واضحة في عملية انتقال المسجد إلى ممارسة الطقوس المستعربة قبل عام 1085م، وهذا جائز بعد ذلك التاريخ، اللهم إلا إذا كان هناك دار للعبادة، مستعربة، صغيرة تحولت إلى مسجد في أول مرحلة من مراحل الممارسة الإسلامية بالمدينة، رغم أن المصادر الأدبية المسيحية نصت عن ذكر كنيسة مسيحية تحمل اسم القديستين، ومع هذا يقول أمادور دي لوس ريوس بنفسه دار العبادة التي نراها إلى زمن أتاناخيل Atanagildo، فهل إطلاق اسم هاتين القديستين الشهيديتين له علاقة بوصول مستعربين من إشبيلية إلى هذه المدينة خلال القرن الثاني عشر؟

تتكون كنيسة سان سباستيان من مبنى من ثلاث بلاطات ولها أسلوب مستعرب (لوحة مجمعة 28)، لكن دون أن يرد ذكرها أيضاً في المصادر الأدبية المسيحية، ويرى أمادور دي لوس ريوس أنها قوطية. ومن الواضح أن أغلب أعمدة البلاملة الرئيسية قوطية وخاصة تيجان الأعمدة؛ وفوق هذه الأعمدة نجد العقود الحدودية جميعها من الأجر بما في ذلك المنابت ذات الحلية المعمارية المقررة nacara، وربما قامت الأيدي

يمكن أن ترجع العناصر المستعربة إلى مرحلة لاحقة على عام 1085م كما هو الحال في كنيسة سانتا خوستا وروفيئا، هذا إذا ما كان المبنى مسجداً في البداية، مع القبول بإمكانية وجود دار للعبادة قوطية بأعمدتها



ورغم ما قيل في البداية إن اتجاه المبنى، أو المباني، يعتبر مصطنعاً إذا ما اتخذناه عنصراً للحكم على المبنى وهل هو مسجد أم كنيسة، فقد جرى التفكير في البداية بأنه عندما يكون السهم متوجهاً نحو الجنوب أو الجنوب الشرقي فإن المبنى يكون مسجداً، زد على هذا غيبة المحراب أو المحاريب في طليطة الأمر الذي جعل الباب مفتوحاً أمام تكهنات من كل نوع؛ وبالنسبة للأبراج فقد جرى استئصالها من كتب تاريخ الفن عندنا، وهي أبراج افترض أنها كانت مآذن، وهي الخاصة بسانتياجو دل أزبال وسان بارتولوميه وسان أندرس، وخصوصاً فيما يخص البرجين الأول والثاني. وإذا لم يكن مثل هذا البرج الإسلامي، مائة بالمائة، ليس موجوداً في سان سباستيان فهذا يمكن أن يكون مبرراً قوياً للافتراض بأن ذلك المعبد لم يكن مسجداً، ولو كان لافتقر إلى المئذنة، وهنا نجد حالات لدور عبادة إسلامية دون مآذن، سواء في المناطق الحضرية أو غيرها، ومن أمثلة ذلك مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس، وهي دائرة ألمرية نجد مسجد فينيانا؛ كما نجد كنائس أخرى دون أبراج كنائس (لوحة مجمعة 29: 4، 8، 9، 11، 12، 14).

الموروث الإسلامي في الكنائس الطليطية المدجّنة،

تحدثت سابقاً عن جوانب من هذا الموضوع، وإذا ما اتخذنا المنظور الإسلامي وأخذنا نتأمل من البداية وحتى حكم الملوك الكاثوليك، حيث نجد أن ما هو قوطي يريد أن يحل محل كل ما سبق، لوجدنا أن العمارة الطليطية، بصفة عامة، بعد عام 1085م تعيش حالة من القموض وليس مرد ذلك للتشابك القوطي والمربي والمستعرب والنبري والمسيحي بل كيف أن المباني المهمة كافة نرتو، وتزيد، الحفاظ على الموروث الإسلامي، وما كان قائماً هو ذلك الذي كان عندما

التي جرت الإفادة منها في الإنشاءات الإسلامية الجديدة أو ذات البناء الإسلامي؛ وسواء كانت طليطة المبنى هذه أو تلك فإنه لم يتم إضافة المذبح إليه وهو مذبح متعدد الأضلاع وله بوائك زخرفية على شاكلة دور العبادة الأخرى بالمدينة (لوحة مجمعة 29) مثل سان رومان (1) وسانتياجو دل أزبال (2) ودور عبادة أخرى في قضاء طليطة. احتفظت كنيسة سان سباستيان بالصدر المستقيم وربما جاء ذلك بسبب قرب المكان من نهر التاج وخارج التعلق الحضري مثل كنيسة سان لوكاس (3)، ودون مذبح أيضاً نجد كنيسة سانتا إيولاليا (4) وربما جرى تقليص هذه الكنيسة في أزمنة حديثة؛ والشبه المثير للفضول بالنسبة لدار العبادة الأخيرة، مثلما هو الحال في سان سباستيان، هو أن بناؤها جدرانها الجانبية في زمن لاحق على تاريخ بناء المبنى وكذلك الحائط الواقع في المقدمة وجزء من برج سان أندرس (7)، إذ يلاحظ أن المذبح قد حل محله ذلك الحالي المشيد من الحجارة على الأسلوب القوطي المتأخر. تضم اللوحة المجمعة 29 دور عبادة مدجّنة أخرى في محافظة طليطة: 5 سانتا مازيا دي لافوينتي في وادي الحجارة؛ 6: السلبادور في طليطة، 8: سان كليمنتي بالمدينة نفسها (م. تراس)، 9: كنيسة نيركات (مدير)، 9-1: مذبح مدجّن في كنيسة كويو (وادي الحجارة)، 10: في طليطة نجد كنيسة سانتياجو (م. تراس)؛ 11: معبد بربويجا (وادي الحجارة)؛ 11-1: مذبح في كنيسة بالدلتشا (مدير) (برينشي)، 12: كنيسة دير سانتا أورسولا (طليطة)، 13: كنيسة إيروستس (طليطة)، 14: سان خولن دي أوكانيا (طليطة). وكان هناك عناق قوي بين طرائق البناء والجماليات المربية والمدجّنة الطليطية، وهذا ما رأيناه في مسجد الباب المردوم وفي التوسعة المسيحية له، وبالتالي فإن علم الآثار في طليطة خلال العصور الوسطى سوف يظل يطالنا بمشاكل تتعلق بمناطق حدودية تاريخية تتعلق بدار العبادة هذه أو تلك،



الحديثة. كما أن مبدأ الحفاظ على مسجد له أهمية ما وأجراء تعديلات عليه ليكون صالحاً للطقوس المسيحية لهو خير دليل إن لم يكن على تقديس وإعلاء شأن الموروث الثقافي الإسلامي، فهو علامة على الرغبة في التعايش أو التماصيح أو التلاحق الثقافي، وبعد الإشارة إلى الفراغات الخاصة بهذه الطقوس أو تلك فإن باقي المساحة صالحة للأغراض كافة، أي أن الثنائي الكنيسة - المسجد كان سائداً منذ عصر قرطبة الأموية وقبل ذلك؛ في البداية، احترام الملوك المسيحيون المساجد الجامعة الكبرى لضخامتها ولأنها كانت تمثل في حد ذاتها أعلى نموذج لثقافة تفوق المسيحية، إضافة إلى الموقع الاستراتيجي الذي كانت عليه، ذلك أن أغلبها كان في قلب المنطقة الحضرية طوبوغرافياً؛ ظل المسجد الجامع في طليطلة، مع تغيير النطقوس، ابتداء من عام 1085م وحتى 1227م، وفي قرطبة منذ لحظة الفزو 1236م حتى يومنا هذا، وبالنسبة للثقافة العبرية فهناك معبدان في طليطلة ظلاً قائمين حتى اليوم.

عندما نتحدث في هذا الكتاب عن مباني مدجّنة، سوف نتناولها بالتفصيل على الفور، فإن غايتنا ليست إلا مدّ يد العون في طرحها من منظور عربي، وليأخذ القارئ في الحسبان، وهذا ما كتبته في صفحات سابقة، أن دور عبادة على شاكلة أهمية معبد سانتا ماريا لابلانكا ومبيد الترانستولا تعمل حرفاً من السمة المدجّنة إلا الاسم، ذلك أن جوهر المباني هو عربي مستورد، وهذا موضوع سوف أعود للحديث عنه لاحقاً، إذا ما قبلنا بأن مدينة طليطلة هي مدينة للفنون التي جاءت من أصقاع مختلفة، ماعدا ما هو قوطي، الذي أثرت عليه عوامل الزمن، والذي ربما كان الأسلوب الأميل في المدينة العاصمة. عندما كنت أقوم بمراجعة المساجد لغت انتباهي بقوة التأثيرات البدهية القرطبية التي نراها في مسجد الباب المردوم إذ نجد ما هو خلافي ورد من المدينة وقد أصبح في الصدرة، لكنه تعرض لعمل مبرمج يتمثل في استخدام الأجر، والجص في

غزا ألفونسو السادس المدينة؛ أي مساجد وكنائس مستعمية وأربطة وحمامات وأسوار لها أبوابها ومنازلها وقصورها، ومساعدة الأجر والدبش والمواد رخيصة التكلفة في امتداد كل ما يتعلق بما هو إسلامي ودخلت في مأزق لا مخرج منه عندما لم تضع في الحسبان التأثيرات القادمة من الخارج، من أوساط مسيحية وأخرى عربية معاصرة مثلاً هو الحال بالنسبة للتيار المسمى «الموحّدية» في كل من إقليم الأندلس وشمال أفريقيا. التقى في طليطلة ما هو عربي تقليدي وما هو روماني وما هو موحّدي، وظهرت أمام عيوننا مباني ذات لغتين ولها لهجات متنوعة؛ ورغم أن هناك بعض الباحثين لا يزال يرفض وجود المدجّن كأسلوب، فإن كلاً من كنيسة سان رومان، وسانتياجو دول أزابال ترسلان لنا رسائل تحمل ملامح قوية بها الموروث الإسلامي الذي أخذ يتبدى وليس ذلك الذي توارى، في إطار حضري في طريق مستمر للتجلي؛ نجد أمامنا مباني للعبادة وأبراجاً وزخارف مهمة جرت بهارة على يد فنان أو من يدير الأوركسترا وقد استهواه كل ما يرى من موروث عربي، وأن يقوم بإدراج هذا الموروث في المباني الجديدة فهذا أمر يتسم بالعمية وابتكار أصبحت أصوله محل نقاش وهل تلك أصول إسلامية أم مسيحية؛ وإذا ما كانت الكاندرائية القوطية، المشيدة من الحجر، تمثل الفن الرسمي للدولة على مستوى شبه جزيرة إيبيريا، كما يقولون، فإن الكنائس الأخرى في طليطلة كانت تموج بمشاعر البسطاء التي أعطت ظهرها لما هو عربي ظاهرياً ينسب إلى أزمنة مميّنة وولت وجهها شطر جوهرة واعتبرته جزءاً من موروثها الخاص؛ ومعنى هذا أن العقد العدوي والمفصّص أصبح من العناصر الجوهرية في المذابح والواجهات والأبراج إذ كان يجري الصمود إلى الطوابق العليا لهذه الأخيرة باستخدام السلالم التي هي على شاكلة ما هو موجود في المآذن، والتي تحولت، لقدمها ولوجود فراغات غير مجدية فيها، إلى ما عليه دور العبادة



القصور، متقدماً بذلك على عصر الجعفرية بسرقسطة، وهذا درس تم استيمابه جيداً في إطار الفن المدجّن: بالنسبة للكنايس قمنا بإدراجها، بنيوياً، ضمن ما هو روماني المشيد بالحجارة في الهضبة العليا؛ وعندما هل ما هو مرابطي وموحدٍ رسمنا هذا العقد أو ذاك، من أصول إشبيلية، ووضعنا الخير الدا في الوسط كمصدر للمعلومات التجديدية، وتكثف كل هذا التوجه المسمى «المربي الجديد» في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، الذي يتناوله النقد على أنه «موحدٍ» مكثف ذو أصول إشبيلية، لكن دون أن يتخلى عن كونه تعبيراً واضحاً عن التوجه المدجّن المحلي؛ وعلى هذا فإن ما هو مدجّن سيكون، في البداية، في المفهوم الجامع لتيارات مختلفة لتدخل في مهمة معمارية نجد فيها المكون العربي المحلي هو الأساس. وإزاء النقد الموجه للظاهرة المدجّنة نرى في طليطلة أن الأجزاء المختلفة التي تضمها دور العبادة تتناغم فيما بينها، ومن الأمثلة التي تؤكد ذلك كثرة المذابح التي تحمل البصمة العربية من خلال العقود الحدودية أو المفصصة في الأقاليم التي تقع في أعالي قشتالة خلال القرن الثالث عشر والرابع عشر، حيث نجد أن الأجرّ، من خلال الموروث الطليطلي، يبلغ أوجهه النبوي والزخرفي؛ إن اكتشاف الأجرّ والدبش في مسجد الباب المردوم، والذي ينقاد له التوجه المتعلق بالعناصر الزخرفية العربية، إنما هو أمر واقع، رغم أنه لا يصدق، يقبله الجميع؛ وغير ممكن أن يكون مسجد الباب المردوم هو المحرك أو المصدر الوحيد لذلك الفن الذي ساد المدينة بعد عام 1085م؛ ونظراً لعدم وجود أعمال سابقة ذات أهمية، مثلاً هو الحال بالنسبة للخير الدا في إشبيلية، فإن ما بقي قائماً في طليطلة وهو أن هذه المدينة عربية، مع وجود ما هو مستعرب في منتصف الطريق، والذي كان المحرك الأساسي للتوجهات المدجّنة الإسبانية؛ ونقول دون مواربة إن هذا الوضع أصبح واضحاً في المسجد الجامع بقرطبة الذي تحول إلى كنيسة، أي أنه مساحة

إسلامية ظلت مستخدمة لما يزيد على قرن من الزمان محتفظة بكل السمات المعمارية والزخرفية للمسجد، باستثناء التمديلات المرتجلة، أي تغيير الاتجاه وربما إضافة مذبح، أي أننا في المحصلة، أمام الاستمابا التي نجدها متمثلة في مسجد الباب المردوم بمذبحه المدجّن ذي المخطط الجديد ابتداء من منتصف القرن الثالث عشر؛ وسواء كان هذا الزواج المعماري بالمسجد الجامع على هذا الوضع أم لا، فإن الحقيقة هي أن فكرة نموذج الكنايس المدجّنة الطليطلية أخذت تولد من خلاله، ومن الطيبي أن يكون هذا النموذج قد ضم عدداً من الأنماط وأخذ بناوئ التآثرات التي هلت من كل اتجاه على المدينة.

1 - كنيسة سان أندرس،

هي واحدة من دور العبادة التي ورد ذكرها مبكراً في الوثائق الخاصة بالقصور الوسطى، ابتداء من عام 1129م وخلال السنوات اللاحقة من القرن الثاني عشر، ولهذا فهي تعتبر الكنيسة الأقدم في المدينة، وما يؤكد ذلك العقد الحديدي الذي نجده في البرج وكذا الواجهة دون أن تكون هناك مؤشرات واضحة على أنها كانت مسجداً؛ وتقول «الحوثيات الطليطلية» إن هذه الكنيسة تعرضت لحريق عام 1150م. يتكون مخططها من ثلاث بلاطات (لوحة مجمعة 30: 1)، وقد بُنِيَ مذهبها وحل محله آخر يرجع إلى القرن الخامس عشر، يقع برجها (3) (4) عند بداية البلاطة الجانبية اليسرى، وهو ممشق فيها، كما جرت إعادة بناء العقود والأعمدة في البلاطة الرئيسة بالكامل خلال القرن السادس عشر، وفوقها نجد الآن نواهد نصف أسطوانية وكأنها منصة غير فعلية، وهذا من الاستخدامات التي كانت سائدة في المدينة؛ جرت أيضاً إعادة بناء الحائط الكائن في المقدمة بالكامل وكذلك جزء من الحائط الغربي للبرج، وخلال الفترة من القرن الثالث عشر

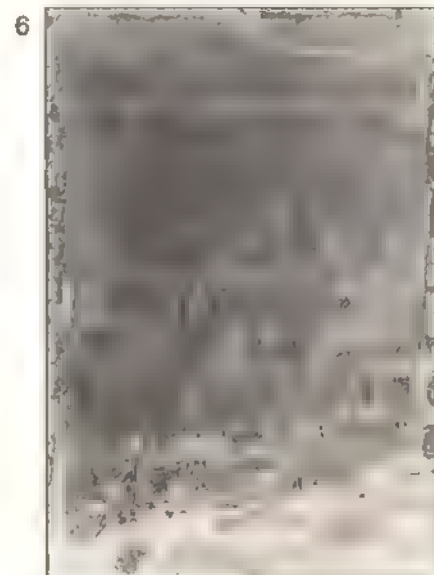
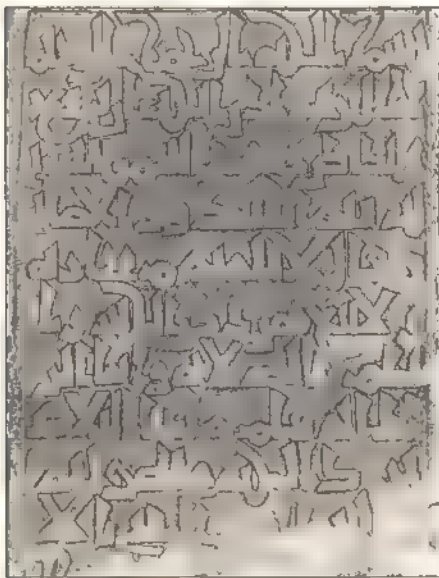
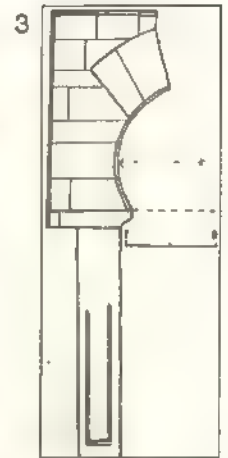
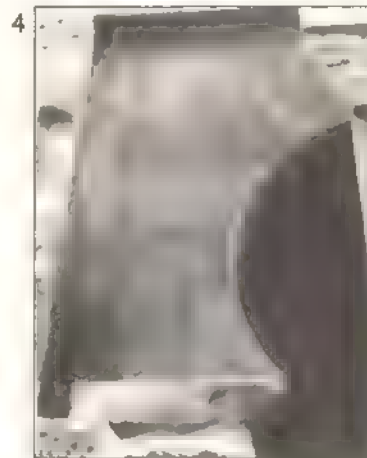
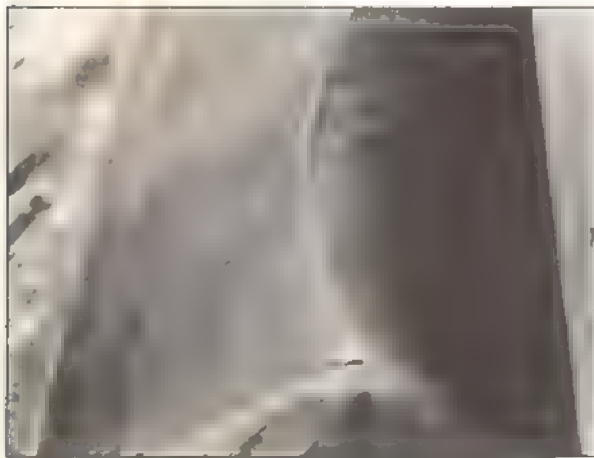
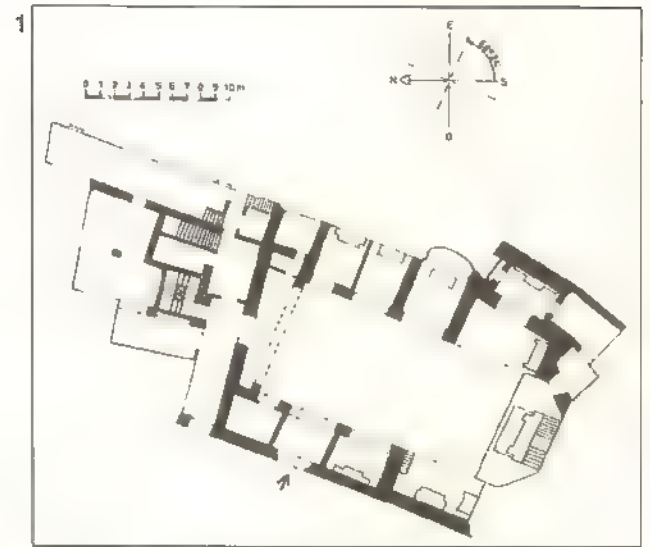
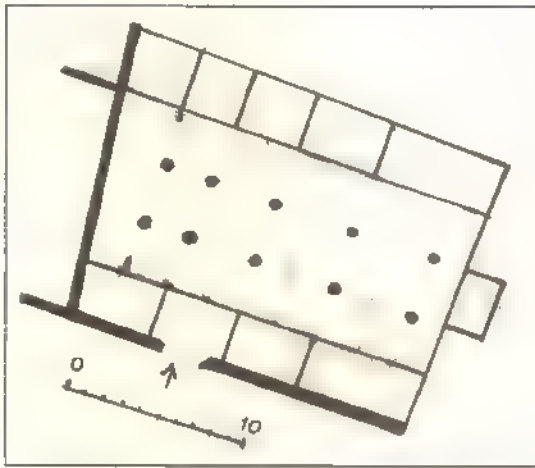


الأركان، أما في القاعدة فقد حل محلها الحجر في شكل كتل من الجرانيت التي أعيد استخدامها (لوحة مجمعة 32: 1) وهنا يجب التنويه إلى أن أشرطة الدبش، القليلة الارتفاع، موزعة بشكل منتظم، بمعدل اثنين لكل دخلة أو خروج للسلاسل الكائنة في الأركان، مثلما هو الحال في البرجين الآخرين، وقد زال هذا النمط في الأبراج اللاحقة في المدينة؛ تتوافق الأبراج الثلاثة أيضاً في النمطية الخاصة التي عليها التوافذ، ذات العقود الحدودية الكلاسيكية وذات الطنف والمنكب المشار إليهما من خلال شريط ضيق بارز من الآجر. عندما ننظر إلى برج سان أندرس نجد أنه لم يصلنا إلا الفافذة العليا في الجهة الشمالية والتي تقع على ارتفاع 15م من الأرض (لوحة مجمعة 30: 6)، وفوقها نجد طابق الأجراس الذي يرجع إلى العصر الحديث مثلما هو الحال في سانتياجو وسان بارتولوميه. هذا الوصف الذي أوردته لا يتناغم مع واجهة دار العبادة الملاصقة للبرج، حيث نجد أن الدبش المصحوب ببعض مداميك الآجر عبارة عن أشرطة أعرض، أما العقود الزخرفية في الجزء العلوي فهي تتغلى من الشكل العدوي الذي عليه البرج (لوحة مجمعة 30: 7 و لوحة 31). تضم الواجهة أيضاً عقوداً مفصصة وحدوية حادة والعقد المتعدد الخطوط من النمط الموحد، وهذان الصنفان الأخيران لم يكونا مهودين في المدينة حتى تلك اللحظة.

قمت في أبحاث سابقة لي، مستنداً إلى الطابع المتقادم الذي عليه أشرطة الدبش وكذا العقد العدوي للبرج، بإدراجه، أي البرج، ومعه برج سانتياجو وسان بارتولوميه، في بند خاص بمزمل هن باقي الأبراج المدجّنة في المدينة، واقترحتم تفسيرها على أنها مأذن جرت الإفادة منها، رغم أن الثلاث لم يسجل مخطّلاً مبانيتها أي دليل على وجود مصلى إسلامي؛ وإذا ما كان في سان أندرس طابق لمصلى إسلامي موجه نحو الجنوب فهذا أمر محل نظر. وربما يمكن أن

وحتى الرابع عشر جرت إضافة صعن، في الجنوب، له عقود حدوية من الآجر، وأعمدة مشيدة من هذه المادة (لوحة مجمعة 30: 2) ويحيط بالمقود طنف لكل عقد، على الطريقة الموحدية وليس على الطريقة الأموية القرطبية (لوحة مجمعة 32: 4). في منتصف القرن الرابع عشر جرى في البلاطة اليمنى إدخال ضريح مزخرف بزخارف جصية مدجّنة على تتبع الأسلوب «الطبيعي» (لوحة مجمعة 32: 6) ويشير شاهد الضريح إلى العقد الأول من القرن المذكور، ومع مرور السنوات خلال ذلك القرن نجد في بداية البلاطتين الجانبيتين قبتين من المقرصات ذات أصول موحدية (لوحة مجمعة 32: 3)، ثم قامت عائلة أبالا، التي تملك عدداً من القصور المدجّنة في مناطق القطاع كافة والذي تسبب إليه الكنيسة، بإعادة بناء السقف الخشبي على طراز الجوائز والبراطيم Par y nudillo، وفي البلاطة الجانبية اليمنى نجد كانت ذات شكل مقدمة مركب، مثل تلك التي نجدها في معبد سانتا ماريا لابلاتكا وربما جرت الإفادة منها مرة أخرى.

يمكن القول إذن إن هذه الكنيسة تضم العديد من العناصر الفنية، وتعرض خلال مراحل مختلفة لعمليات إزالة وإعادة بناء في كثير من أجزائها ولم ينج من ذلك إلا جزء كبير من البرج والواجهة، وظلت هذه الأخيرة، حتى الستينيات من القرن الماضي مفتحة وراء حوامل غير متسقة زالت من الوجود، كما نجد أن البرج والواجهة لهما أسلوبان متقاربان لكنهما مختلفان؛ البرج مربع بطول ضلع من الخارج يبلغ 4م (لوحة مجمعة 30: 4) أما من الداخل فهو على شاكلة كل من برج سانتياجودل أزابال، وسان بارتولوميه، ذلك أن الثلاثة تحمل بصمة المئذنة؛ أي الممود المركزي والسلم ذي السقف المتدرج، على شبه قبة، من خلال تقريب المداميك من الآجر (3)، أما من الخارج فإن كنيسة سان أندرس يوجد فيها من الخارج أشرطة من الدبش بين مداميك من الآجر، وتكثر هذه المادة في



لوحة مجمعة 27:
الكنيسة المسجد سانتا خوستا ورونيانا.



بسرقسطة. هناك أربعة عقود تحملها الأعمدة المربعة الجانبية في الواجهة، واثنان آخران خارجها، وهذا ما نجد عليه واجهة سانتا أورسولا، نورد هنا العقود واحداً واحداً: فالعقد الداخلي متعدد الخطوط أو عقد حدوي حاد، ثم العقد الحامل المقتصر ذي الخمسة فصوص والقائم على أعمدة صغيرة، ويلاحظ أن خط الحدائر مختلف وهذا نمط متكرر في برج سان بارتولوميه، المنبثق مباشرة من العقود الزخرفية العليا التي نجدها في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، ومنها أيضاً نجد العقد ذا الفصوص الخمسة مع الإشارة إلى أن الفصوص في سان أندرس تبدو كأنها خطاطيف (لوحة مجمعة 31: 3)، على الطريقة الموحدية، أم العقود الحدوية فتتضم في انحناءاتها كافة، في بطن العقد، تجاعيد متراكبة رأيناها قبل ذلك في الكواويل modillones أو أرجل الأبواب quiciarelas في قصور المأمون، أحد ملوك الطوائف، وكذا في البوائك في الجعفرية بسرقسطة، وهذه التجاعيد موجودة في المسجد الجامع بقرطبة في توسعة الحكم الثاني. نحن إذن أمام التوفيق بين الأضداد في كل ما يتعلق بهذه البائكة الخاصة بسان أندرس، التي خرجت معتمدة على الموروث العربي المحلي والفن الموحد، الذي لا شك أنه موجود هنا لأول مرة في المدينة متقدماً بذلك على المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتنا، حيث يتكرر العقد المتعدد الخطوط والعقد الحدوي المدبب، غير أنه هذه المرة يضمه عقد مكون من ستة فصوص، وكلاهما له خط حدائر على المستوى نفسه متلما هو الحال فيما هو موحد.

لا يمكن التأكيد قطعياً على أن كلاً من برج سان أندرس والواجهة الخاصة به هي ثمرة عملية بنوية ذات مرحلة واحدة، ولا يمكن التأكيد على أن الواجهة ذات البصمة العربية، مائة في المائة، يمكن أن تكون خاصة بمسجد، مما لا يؤكد ذلك التأثير الموحد الملاحظ، وعلى هذا فإن الفن المدجج الطليطلي يتخذ وجهة أخرى

يدخل في باب الدفاع عن وجهة النظر هذه وجود كتل حجرية زخرفية قوطية جرت الإفادة منها في البلاطة الجانبية اليمنى، إضافة إلى الأيقونة، القوطية أيضاً، التي ظهرت في الجزء العلوي، يمين الواجهة المطللة على الشارع (لوحات مجمعة 31: 1، و 32: 5) وكذا بعض أطلال تيجان أعمدة صغيرة من الرخام وبعض الأبدان ذات العناصر الزخرفية القليلة من السنبلات التي ظهرت خلال السنوات الأخيرة خارج نطاق مبنى الكنيسة (لوحة مجمعة 30: 10).

أعود للواجهة مرة أخرى، لأقول إنني كنت شاهداً على اكتشافها في زمن المعماري بالكارثل المرمم ذو الخبرة، في مجال دور العبادة الطليطلية، كانت الواجهة مختفية، وإذا ما استثنينا العقد الحدوي في المدخل، وجدنا أنها قد أعيد بنائها، وقد وصل إلينا القطاع العلوي وعليه نموذج من البوائك الزخرفية (لوحة مجمعة 30: 7، و لوحة 31)، وهذه البائكة هي الأولى من هذا الصنف في طليطلة، وقابلة للتطبيق على واجهات كل من سانتياجو دل أرابال وسانتا ليوكاديا وسانتا أورسولا، رغم أنه من الملاحظ أنها أقدم من تلك الأخريات. وفي هذا المقام يمكن التكهّن بماذا كانت عليه خطوط واجهة سان أندرس، وبها هذا الصنف من البوائك، على الطريقة الأموية القرطبية، هي في حقيقة الأمر انتحال لواجهات مساجد مهمة زالت من الوجود، في المدينة، وبالتالي فإن عقود واجهة سان أندرس ليست سابقة على عام 1085م، ذلك أن الشكل الحدوي الحاد يرجع إلى أصول موحدية واضحة اللهم إلا إذا كان مرابطي الأصول، وينطبق ذلك على العقد المتعدد الخطوط وعلى العمارة المرابطية في شمال أفريقيا، حيث نجد ذلك في قبة الباروديين بمرّاكش، نهاية الثلث الثاني من القرن الثاني عشر (لوحة مجمعة 31: A)، كما نراها فيما هو موحد في منارة مسجد الكتبية ومنارة المسجد الجامع بالرباط، وحقيقة الأمر أن العقد المتعدد الخطوط موجود في الجعفرية



اسمها سانتا إيولاليا بقرطبة، داخل الرقعة الحضرية في المدينة أو الريش المجاور، وهناك أخرى هي ماردة كان لها، على ما يبدو، أبراج أجراس؛ والكنيسة الطليطالية التي تحمل ذلك الاسم والتي ظلت حتى الآن هي كنيسة سانتا إيولاليا التي ينظر إليها على أنها مستعربة، في الوثيقة التي أشرنا إليها في صفحات سابقة، وهذا طبقاً لرأي تورس بالباس وطبقاً لـ «حولية الملك إدرو». تقع الكنيسة في المنطقة التي نجد فيها دور العبادة المدجّنة الرئيسية هي سان رومان وسانتا ليوكاديا، وهي كنائس ثلاث متقاربة طبوغرافياً وتاريخياً.

زرت هذه الكنيسة خلال ستينيات القرن الماضي عندما كانت تجرى فيها ترميمات مهمة يقوم بها المعماري بالكارثل، جرى آنذاك إزالة الجصّ عن عقود البلاطة المركزية وبذلك يظهر الأجر، وفوق العقد الكبير القائم في الصدر ظهرت بوائك زخرفية لها عقود حدوية حادة (لوحة مجمعة 33: 10)؛ كما نشر جومث مورينو صورة فوتوغرافية لهذه الكنيسة سابقة زمنياً على مرحلة الترميم التي أشرنا إليها (6) فكانت البلاطة المركزية مكسوة بالجصّ، على شاكلة ما نراه في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. كان هناك، خلال القرن الماضي، هوس بكشف بنية الأجر الذي يوجد في دور العبادة الطليطالية التي ترجع إلى المصور الوسطى، وكانت الناية هي البحث عن مؤشرات مسمارية جديدة، لكن هذه المباني، في واقع الأمر، كانت ذات حوائط، وعقود منطاة بطبقة من الجصّ الأبيض؛ وعندما أزيلت هذه الطبقة من الأجر ظهرت فوق عقود البلاطة المركزية نوافذ نصف أسطوانية، بمعدل خمس لكل عقدين، وكأنها عبارة عن منصة قاصو (4) مثلما هو الحال في سان رومان؛ مخطط الكنيسة مكون من ثلاث بلاطات، حيث الوسطى هي الأكبر، إضافة إلى زوجين من العقود الحدوية في كل جانب ولكل طنقه الخاص به، بمعدل طنف لكل عقدين، أي أنها ليست مستقلة، كما كان مبهوداً في العمارة الموحّدية. تقوم العقود على

خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر أو السنوات الأخيرة منه، حيث هناك تشابه بين الموروث العربي المحلي والموروث الموحّدي مُشكّكين بذلك جمالية مشتركة قبلغ شأواً كبيراً في معبد سانتا ماريا لابلانكا. وفيما يتعلق بتاريخ بناء كنيسة سان أندرس، أشرت قبل ذلك إلى أن أول ذكر لها ورد عام 1129م ثم 1150م وربما كان ذلك العام هو الذي تعرضت فيه للحريق، ثم 1156م، وسوف يكون من المجازفة القول إنها تأسست في التاريخ الثاني نظراً للطابع الموحّدي الذي نلمعه على الواجهة، ومعنى هذا أنها شيدت أو أن هذا المبنى يرجع إلى سنوات طويلة مضت بعد هذا الحريق، أي مع نهاية القرن، وبذلك نفسح الوقت لاستيراد أو تقليد العقد العدوي العاد من الأندلس ومعه العقد المتعدد المخطوط، لكن إذا ما كانت الكنيسة قد أقيمت في التاريخ المقترح نتساءل: لم إذن ذكرها عام 1129م؟ ربما كان البرج قائماً خلال ذلك العام؛ لأي معبد؟ ربما كانت هناك كنيسة قوطية أو أطلالاً منها مستخدمة كمسجد؟ هناك مدفن له نقش كتابي كوفي بارز، ربما ساعدنا في استيضاح الأمر، كان مكفّناً في حائط البلاطة الجانبية اليسرى (لوحة مجمعة 30: 8)، فهل كان لمقابر إسلامية؟ كانت مثل هذه المدافن منتشرة في المدينة وجرى استخدام بعضها في أبنية مدجّنة (هناك البرج المعصمي؛ برج حَمَام كايا، إلى جوار جسر سان مارتين، إضافة إلى آخر مرتبط بباب كامبرون العربي الذي أعيد ترميمه)، وما يبدو مؤكداً هو وضع البرج في زاوية عند مقدمة البلاطة الجانبية اليسرى، وبالتالي فهو جزء أساسي ومكمل في المبنى المدجّن.

2 - كنيسة سانتا إيولاليا،

تحدثنا المصادر الأدبية المسيحية القديمة عن وجود دير سانتا إيولاليا في طليطلة، وتذكر الوثائق المستعربة الطليطالية دار عبادة تحمل هذا المسمى عام 1195م، وتحدثنا تلك المصادر أيضاً عن كنيسة قوطية



بدير سانتا كلارا لاريل، بدايات القرن الثالث عشر (A). وختاماً نقول إن المبنى الحالي لكنيسة سانتا إيولاليا لم يكن كنيسة مستعمرية سابقة على عام 1085م، طبقاً لمغنفث رادا حسبما أورده تورس بالباس، وربما تأسست بفرض إقامة هذه الطقوس المستعمرية خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر (٩) أو بداية الثالث عشر، وبالتالي فهي تنسب إلى الطائفة الجديدة من المستعمرين الذين قدموا من الأندلس.

3 - كنيسة سان رومان،

عندما قام جومث مورينو بدراسة هذه الكنيسة عام 1916م، مثلما درس سانتا إيولاليا وسان سباستيان، كانت عقودها وحوائطها ناصعة البياض، وكان الجزء الخاص بمقصورة الكهنة هو الأكثر تدهوراً حيث نجد طبقة من الجص على طريقة عصر النهضة؛ ورغم ذلك فقد قدم هذا الباحث وصفاً دقيقاً للمبنى، وقدم مخططاً عاماً له، ثم جاء بعد ذلك تورس بالباس وأدخل تحسينات على هذا الأخير (لوحة مجمعة 34؛ 2)؛ يقول جومث مورينو عن هذه الكنيسة إنه: «تم تكريسها عام 1221م وهي على ما يبدو أكثر حداثة، لكن ليس عن كنيسة سانتا إيولاليا، نجد أنه تتكرر فيها بأكلة العقود الحدودية ذات الطلغ والأعمدة المشيدة، لكنها ليست وحدها أبداً، الأمر الذي يعني تقدماً في البنية، نظراً لضخامة المبنى، في أعلى البلاطة المركزية تجد سلسلة من النوافذ المظلومة، مثلما هو الحال في سانتا إيولاليا، وفي صدر البلاطات الجانبية نجد مصليات مستطيلة، ويلاحظ أن ذلك الكائن في الجانب الأيسر يعلو جبهة وله عقد حدوي أملس وقبة مشطوفة. هناك عقود مشابهة في بايين بالبلاطة المقابلة، وفيها، من الخارج، نجد نافذة كبيرة ذات عقد حدوي داخل عقد مفضض، وهذا أول نموذج نجده في السلسلة التي سترها، وهذا

أعمدة جرت الإفادة منها، كما أن تيجانها رومانية أو قوطية (5)؛ يبدو أيضاً أن الأشرطة الجانبية للطنف تتكى على الحليات المعمارية المتموجة Cimacios أو الحدائر المشيدة من الآجر، مثلما ما نجده في كنيسة سان سباستيان. العقدان في داريّ العبادة هاتين هما حدويان مشرشران، الأمر الذي يجعل المينيين قريبيين زمنياً، ومنهما كنيسة سانتا إيولاليا نظراً لوجود العقود المشار إليها، المدببة، في الصدر، والتي ليست قبل القرن الثالث عشر، ومعنى هذا أنه نظراً للسمات التي أشرنا إليها كافة في هذه الكنيسة تصبح خارج عصر السيطرة الإسلامية، دون أن يكون هناك أي دليل على وجود مؤشر آخر. ولا شك أن العقد الكبير الذي نراه في صدر البلاطة الرئيسية كان حدوياً مثل عقود البلاطة، وهذا ما تم الحفاظ عليه أثناء عملية الترميم. وفي الصدر، في الجزء السفلي، عند مستوى الأرضية، ظهر عقد صغير جانبي حدوي مدبب يؤدي إلى منطقة مقصورة الكهنة، ولا شك أنه عقد توأم لعقد آخر زال من الوجود كان موجوداً في الجانب الأيسر.

جرت إعادة بناء الجدار الموجود في المقدمة بالكامل، في تاريخ غير محدد، وكذلك منطقة التقاطع عند الصدر والفرف الثلاث الموجودة في العمق والتي تنتهي، في هذه الآونة، بحوائط مستقيمة. لم يتم العثور على أي أثر لبرج؛ نجد إذن أن المفاجأة التي أسفر عنها الترميم تمثلت في وجود عقود حدوية حادة وفي نوافذ لها عقود نصف أسطوانية، على شكل منصة زائفة، هناك أيضاً عقد مدفن في حائط البلاطة الجانبية اليسرى مع زخارف مكونة من عقود متوالية ذات ثلاثة فصوص (3) وهذا، من حيث المبدأ، تأثير مرابطي، وربما محلي، أما العقود التوائم الحدودية التي نجدها في البلاطة الرئيسية فهي منبثقة من العمارة المدنية العربية، ولها نموذج واضح في منزل إسلامي يرجع إلى القرن الحادي عشر. كائن بشارع / نونيث دي أرثي، إضافة إلى تقليد له، بشكل مزدوج، في منزل مدجن

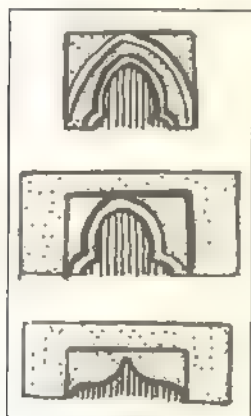


سان خوان دي أوكانيا وزخارف جصية في صحن سان فرناندو دي لاس أوليجاس بيرغش، ونجدها هنا حاضرة في صورة النسور التي أشرنا إليها. هذا الصنف من التواهد المصعوبة بنقوش كتابية عربية يتنافس مع نواخذ أخرى ذات طابع موحد في شرق الأندلس: زخارف جصية في قصر بينو إيرموسو في شاطبة، وواجهة منزل يرجع إلى العصر الموحد المتأخر، في دير سانتا كلارا دي مرسية، وفي هذا المثال الأخير نجد العبارة العربية التي وجدناها في سان رومان: زال السقف الذي ربما كان من الخشب وربما كان من طراز البراطيم والجوائز Par y nudillo، إضافة إلى حملات مزدوجة. وقد انتشرت قطعة خشبية مدهونة لكرمة، موجودة في متحف الفن في قطالونيا (لوحة مجمعة 34: 4) حيث يوجد عليها حيوانات خرافية في أزواج وتوريقات طبقاً لأسلوب شديد الشبه بالرسومات التي نجدها في سان رومان، وهي كمرّة يحتمل أنها تنسب إلى دار العبادة محل الدراسة.

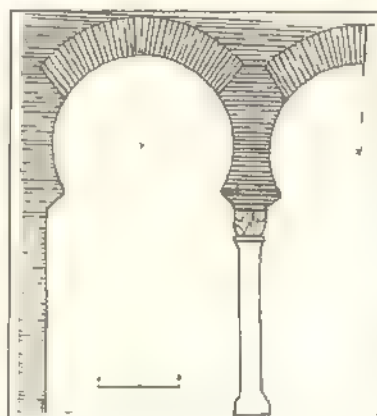
أما ارتفاع عقود البلاطة المركزية (لوحة مجمعة 34: 3) فهو ضخم، مقارنة بعقود المباني العربية في المدينة والتي لازالت في كل من سان سباستيان وسانتا أيولاليا، ومع هذا فإن المقياس المتبع بالنسبة للمقد العربي، 2/1 يتم الالتزام به في سان رومان، والشيء نفسه فيما يتعلق بدرجة أسطوانية أطراف السنجات والالتقاء في النقطة الوسط لخط الحدائر. يستحق هذا المقياس (الرأسي) ومعه العقود، اهتماماً خاصاً وذلك في ما يتعلق بالأسول، فبالنسبة للموضوع الأول نجد هناك نوعاً من الجمع بين ما هو عربي وبين العمارة الرسمية الرومانية التي تستخدم الحجارة، وهذا ما تعبر عنه في الواقع الرسومات محل التعليق. ويلاحظ أن نمط العقود التي تصلها أعمدة مشيدة صلبة تصل حتى الأرضية، مع إضافة عمودين قوطيين لكل عقد، هو عبارة عن مفهوم غامض، والشيء نفسه نجده في طريقة معالجة المذبح باستخدام البوائك الزخرفية.

ما نجده أيضاً في مسجد الباب المردوم في الواجهة الداخلية البناء من الآجر والديش طبقاً لمادة ملطية لا تتغير... وفي الخلف نجد البرج الكبير الذي كان في البداية منمّلاً... أما مخطط تورس بالباس فهو يضع في اعتباره معظم التجديدات التي اكتشفت في منطقة غرفة الكهنة، من عقود حدوية حادة في قطاعين من هذا المكان، وكذا المذبح المضلع (لوحة مجمعة 36: 11)، وهو مذبح غير مكتمل، وله ارتباط بمذبح مسجد الباب المردوم. أما العقد الحدوي القائم تحت المقد المفضّص الذي وصفه جومث مورينو فهو في حقيقة الأمر عقد مكون من سبعة قصوص تضم عقداً حدوياً حاداً من الطراز الموحد (لوحة مجمعة 36: 2) نراه في دار العبادة مرتين (لوحة مجمعة 36: 3، 4، انظر لوحة مجمعة 10)؛ هناك عقد آخر بسيط مكون من تسعة قصوص نراه في مقصورة الكهنة، ونراه أيضاً في مذبح مسجد الباب المردوم.

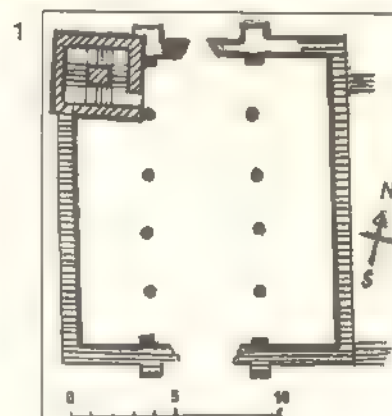
وحتى نحكم بدقة على جمالية المبنى بعامه يجب أن نراه مصحوباً بالرسم، الروماني والمدجّن، الخاص بالعقود وبالعائط القائم عند المقدمة في زمن جومث مورينو إذ كانت كلها مغطاة (لوحات مجمعة 34: 1، و 35)، وقد قام خوسيه كامون أثار بدراسة هذه المكونات استناداً إلى عملية الترميم، ويعترف الباحث أن تلك العناصر جرى تنفيذها بعقول إسلامية، وأوضح وجود مدرستين إحداهما مسيحية رومانية والأخرى عربية، ويمكن تحديد أماكن الأولى في العقود والتقاطعات حيث نجد صوراً للقديسين والنبیین، أما العربي أو المدجّن فهو عبارة عن توريقات، جرى عليها نوع من التفسير، ترجع في شكلها إلى عصر الخلافة (لوحة مجمعة 34: 5)، ونجدها في سنجات العقود والأعمدة الأربعة والظلف المريض، إضافة إلى نسور ناشرة أجنحتها في طبقات العقود نصف الأسطوانية في المنصّات الفالصة، حيث نجد في الحواف نقوشاً كتابية عربية، نرى مثيلاً لها في مذبح مسجد الباب المردوم، وسقف



3

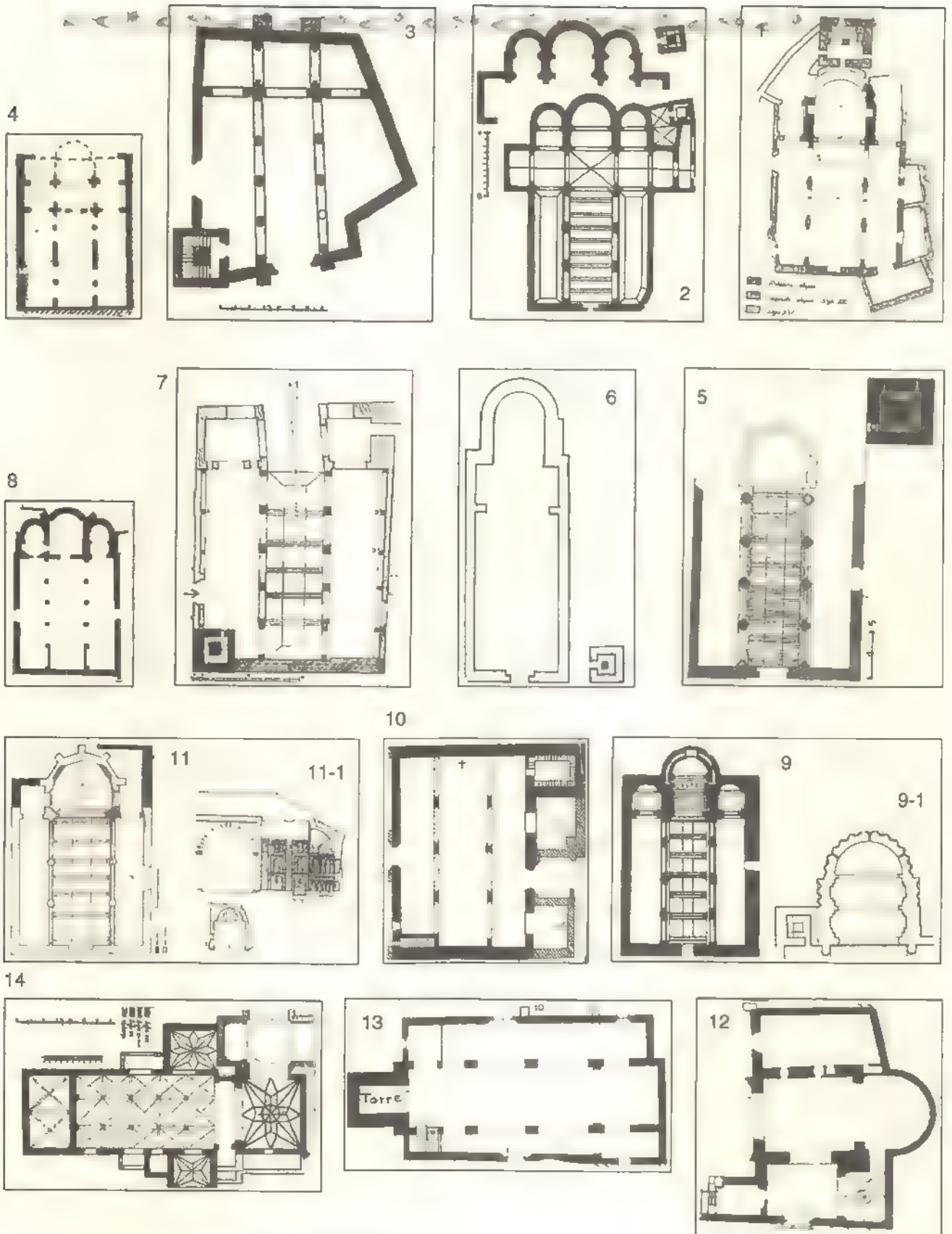


2



1

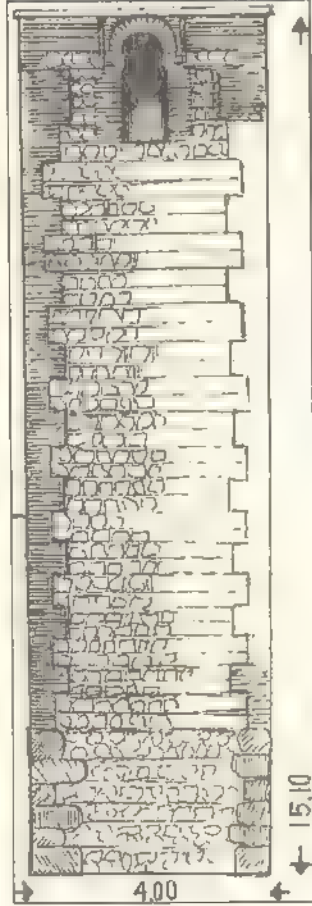
لوحة مجمعة 28:
الكنيسة المسجد سان سباستيان.



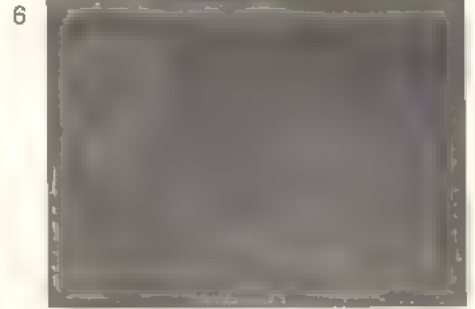
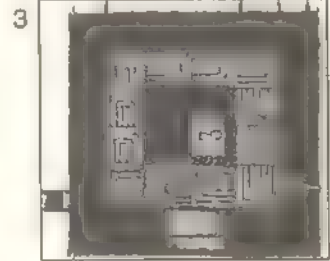
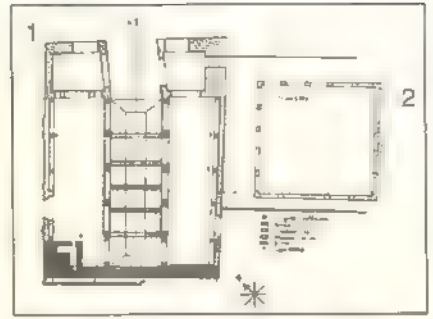
لوحة مجمعة 29
مخططات كنائس مدججة في طليطلة المدينة والمحافظة.



5



4

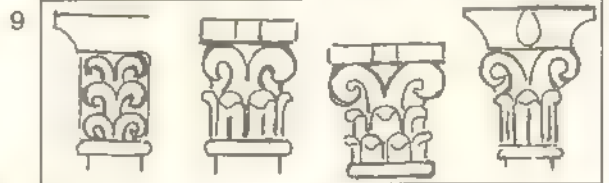
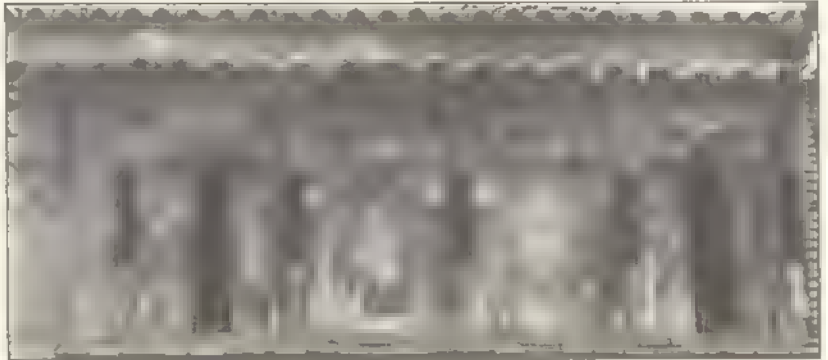


6

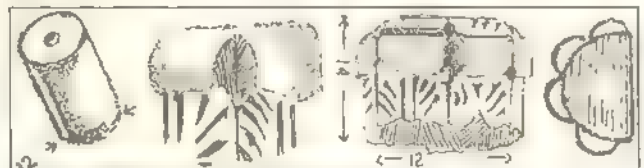


8

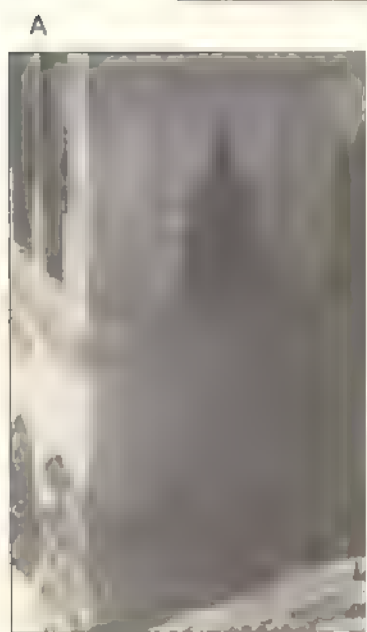
7



10



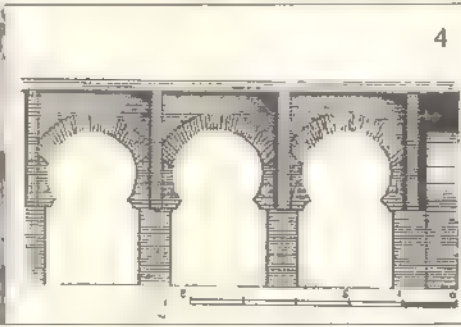
لوحة محجمة 30
كنيسة سان أندريس.



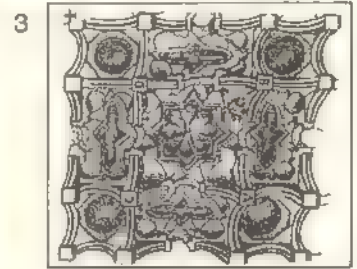
لوحة محجمة 31.
كنيسة سار آندرس.



1



4



3



6



5

لوحة مجمعة 32:
كنيسة سان أندرس.



منارة مسجد الكتبية بمراكش (لوحة مجمعة 36: 2) وهي مماثلة تماماً للعقود في سان رومان (3) (4) حيث نجد في الحالتين عقوداً مفصّصة من سبعة فصوص وعقد حدي حاد، كما شهدنا أن عدد الفصوص في مسجد الباب المردوم يبلغ تسعة، وهذا قائم أيضاً في الفن الموحدى، ولعز يد من التعمق في مضمون هذا الصنف من العقود نبرر الشكل الحدي المدب الذي ينطوي تحت لواء عقد آخر حدي كلاسيكي (10) في بعض المذابح الطليطالية الأمر الذي يمكن أن يقودنا إلى عد المنارة المحراب في مسجد تمال (9). والمدمش أن هذا الصنف من العقود لا يظهر في الخير الدار رغم أنه يمكن رصده في نوافذ في البرج المدجن «سان بدرو» بإشبيلية وربما يشبه عقوداً لمساجد أو مآذن كانت في المدينة.

يلاحظ أن الأسقفية الطليطالية برئاسة رودريجو خيمينث دي رادا (1192 - 1221م) الأسقف الذي كرس عام 1221م كنيسة سان رومان، وكان يعمل على أن تكون الكاتدرائية القوطية، التي شيدت سيراً على نموذج فرنسي، بمثابة المَعْلَم الرئيسي في المدينة؛ رفعت الأسقفية من شأن العمارة المدجّنة التي أخذت تتباعد شيئاً فشيئاً عن التأثيرات الرومانية المتأخرة التي تجددت بالعقود العربية المزدوجة اللافتة للنظر، مع ما صعب ذلك مما يطلق عليه «الفن المربي الجديد»، من أصول موحدية. أقام هذا الأسقف الجليل في قصر الأسقفية الذي أمر ببنائه إلى جوار الكاتدرائية الجديدة، حيث نجد في الداخل زخارف جصية تعمل بصمات مرابطية وموحدية بما في ذلك نقوش كتابية عربية، وأثناء عهده جرت زخرفة صحن سان فرناندو بدير لاس أوليفاس بيرغش باستخدام العناصر الفنية المذكورة؛ لكن يبدو أن ألفونسو الثامن الملك الذي انتصر في معركة العقاب Navas de Tolosa هو الذي فتح الأبواب في قشتالة أمام الفن الموحدى الذي عبر عن نفسه بحيوية من خلال مصلى أسونثيون في الدير

بين العربية والرومانية. هذه الأعمدة الخاصة بالبلاطة الرئيسية يمكن أن ترجع إلى البلاطات الرومانية الحجرية، ومن أمثلة ذلك سانتياجو دي كومبوستيلا (لوحة مجمعة 35: A) وهو معبد يضم، فوق العقود، نوافذ منصبة فالصو، مثل كنيسة سان رومان، أو إذا ما استغنيا عن النوافذ التي توجد في الأعلى، فإنها ترجع إلى المساجد الموحدية التي نذكر منها الأمثلة التالية: مسجد الكتبية الجامع بمراكش بأعمدته الصغيرة المتلصقة بالأعمدة المشيدة (لوحة مجمعة 36: 1) وعقود الصحن، عقود مسجد جلون في قصبه فاس (6)، طبقاً لمخطط نشره هـ. تراس، أو العقود الكائنة في صحن المسجد الجامع في تازا (7)، وربما كانت هذه العقود الأخيرة أهم تعليمياً من البوائك التي نجدها في صحن شجر البرتقال في إشبيلية؛ ويلاحظ أن الأعمدة المشيدة التي تصل إلى الأرضية توجد في بوائك صحن مسجد ماجدالينا في جيان (5): لا نستغرب هذا التأثير الموحدى المفترض استناداً إلى عقود البلاطة الرئيسية في كنيسة توتانس Totanes المدجّنة التي درسها مونتويا إنباراتو M. Invarato (لوحة مجمعة 36: 8)، في محافظة طليطلة، فرغم أنها ترجع إلى القرن الخامس عشر، وربما السابق عليه، نرى فيها، ولكن دون الأعمدة المربعة المشار إليها، النمطية نفسها التي نجدها في بوائك المصلّيات أو الأجزاء المستوفية في مساجد موحدية إشبيلية أو في شمال أفريقيا.

أما فيما يتعلق بالعقود ذات النيات في النوافذ أشهر إلى أنني استقصت في الحديث عنها في فقرات سابقة مخصصة للمذابح، وهي عقود مفصّصة تضم تحتها عقداً حدياً حاداً مع وجود الحداث على المستوى نفسه، وهي عقود منتشرة بشدة في الفن المدجن الطليطالي ابتداء من مذبح مسجد الباب المردوم، وكنيسة سان رومان، وهنا لا مناص من الحديث عن توازنها مع عقود في العمارة الموحدية، وقد شهدنا أنها موجودة في



عقود البلاطة الرئيسية، بمعدل اثنين لكل عمود مشيد من الآخر؛ ورغم أن ذلك كان من الأمور المعتادة التي شهدناها في دور العبادة الطليطلية سواء العربية أو المدجّنة، فإنه يتضمن اعترافاً صريحاً بالثقافة القوطية القديمة، ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول إنه إذا ما كانت هذه التيجان من دار عبادة قوطية كانت مقامة هناك، ربما في البلاطة الرئيسية، وهذا سرّاً لمعرفه جيداً إلا المعماري بال كارثل، فإن خير وسيلة لتكريم ذلك الاتجاه الفني تتمثل في الإفادة من كتله الحجرية المزخرفة والموضوعة بطريقة ذكية، في المقام الأول، في المعبد المدجّن، وهذا أمر مهم للغاية ويسير في الإطار الذي يشير إلى أن الوثائق المستعربة الطليطلية أوردت اسم كنيسة سان رومان عام 1125م، فإلى أي دار للعبادة تشير هذه المعلومات؟ هل تشير إلى دار عبادة قوطية تحولت إلى مسجد؟ أم إلى مسجد، مثلما حدث في السليبادور، أقيم باستخدام الأطلال القوطية؟ تشكل تيجان الأعمدة (لوحة مجمعة 37)، التي عني بها تورتس بالباس عناية خاصة، مجموعة مميزة يجب أن نضمها في الحسبان عند الحديث عن مولد تاج العمود العربي في الجزء المسقوف من المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع، وعند النظر إلى الوراثة لنجد نماذج (بما في ذلك العمود المربع الذي تحدثنا عنه في مسجد السليبادور)، تمثل أفضل قطع في الفن القوطي، هناك تيجان ملساء ومزخرفة، وهذه الأخيرة مَرُومنة ولكن في إطار الإخراج غير الجهد الذي هي عليه؛ يلاحظ أن رقم 3 جرى رصده في سان سليبادور، ويكاد يقف على قدم وساق مع تيجان أعمدة ترجع لعصر عبد الرحمن الثاني بقرطبة، أما رقم 1 فهو شديد الشبه بتاج أملس يوجد في متحف الآثار بطليطلة (9)، ورقم 6 نجده على علاقة بتاج جرت الإفادة منه في مسجد الباب المردوم؛ ورغم أنه من المستحيل أن نصنف تيجان الأعمدة القوطية التي عثر عليها في طليطلة كافة حسب الشكل، فإن التيجان التي توجد في سان رومان تستحق

المذكور، وهي أسلوبية تتوافق تاريخياً مع ما نجده في واجهة كنيسة سان أندرس الطليطلية؛ أخذت العمارة الطليطلية تحتل مكانتها وتومئ ببصمات من الرومانية والموحدية وحدث توازن بين الأسلوبين بشكل فريد في كنيسة سان رومان، وهنا ماذا نحن قائلون به عن المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا الذي جاء بعد قليل، ومن جديد يطل من خلال كل ذلك الأكليروس في صقلية النورماندية، (ق12)، وأسهم في أن تتجه الفنون الزخرفية في الكاتدرائيات والكنائس المجددة إلى الموروث الذي عليه الفنانون والمرفاء من المسلمين والمسيحيين المتشددتين، وكان هذا نتاج الاستقرار السياسي الداخلي بين مختلف الأتنيات والأديان الذي تمخض عن بحث عن هوية للدولة (إليانا ماورو، وإيتورسيزا)؛ في هذا المقام نجد أن الملامح الفنية التي عليها المصلى الملكي والقصور النورماندية في بالرمو، (ق12)، أصبحت عربية الطابع، ومردّ هذا كان إسهام الفنانين الإسبان المسلمين الجوالين الذين تأملوا في مدرسة الفن المراهطي أكثر من الفن الموحد، وربما كانوا من أسرة المرفاء نفسها الذين نفذوا الزخارف الجصية في صحن سان فرناندو بدير لاس أوليجاس بيرغش، ولا شك أيضاً في أن المقريصات التي نجدها في هذه المياني الصقلية ترجع إلى أصول إسبانية؛ ومن خلال هذه التقنية الزخرفية يمكن إقامة قباب مثل مصلى أسونثيون أو مصلى سان سليبادور دي لاس أوليجاس والمدخل الجانبي لصحن المسجد الجامع بإشبيلية، إضافة إلى مداخل صقلية توجد في عدة مبان نورماندية.

رغم الجمع بين الأشكال في كنيسة سان رومان، والذي يمكن القول عنها إنها لم يبرز فيها ما هو قوطي، ذلك أن ما نجده في الكاتدرائية من هذا التوجه كان لازال في المهد، وكل ما كان يتم في هذا المقام كان ذا طليمة عربية محلية، يمكن القول إن الكنيسة احتفظت بأثني عشر تاج عمود قوطي رائع موزعة بشكل متسق بين



العناية بها؛ هناك أيضاً كنيسة سانتياجودل أرابال التي شيدت خلال الستينيات من القرن الثالث عشر والتي ورد ذكرها مسبقاً، 1225م. هي الوثائق المظلمة المستعربة، لكنها دون أطلال أثرية تؤكد وضعها، اللهم إلا إذا كان الهرج العالي المنعزل والمتقدم (الذي تعرضت له عدة مرات على أنه مؤنث) عبارة عن أطلال محفوظة ترجع إلى ذلك العام المذكور. وبالنسبة لسان فرناندو، فإن برجها الذي يقع منعزلاً عن دار العبادة، في المقدمة، قد شيد مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر طيقاً لما يرى كل من جومث مورينو وتورس بالباس، أي أن كنيسة سان رومان مثل سانتا أيولاليا، أي لم يكن له برج عام 1221م.

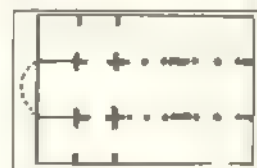
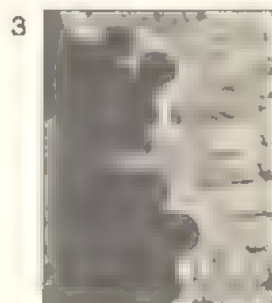
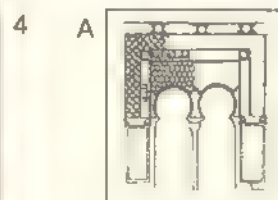
اعتقد تورس بالباس أن المبنى القديم لسان رومان (1125م)، الذي زال من الوجود، كان ذا بلاطة واحدة. وهذا ملوح يصعب معه وضع تيجان الأعمدة في حالة ما إذا كانت تنسب إليه، ولو كان ذلك المبنى المفترض، سواء كان قوطياً أم مسجداً، مثل مسجد الباب المردوم، من تسعة فرائض متساوية، إذن يمكن استيعاب الاثني عشرة قطعة ولو كانت له ثلاث بلاطات، فإن المركزية سيكون فيها خمسة عقود وبالتالي تتواءم معها الاثنا عشرة قطعة (لوحة مجمعة 38: 1)، وعلى أي حال ربما كان كنيسة صغيرة مساحتها 7x11م.

4 - كنيسة سان لوكاس،

هذه الكنيسة المتواضعة هي ختام لمجموعة الكنائس المدرجة تحت مسمى الكنائس «المستعربة»، وقد ورد ذكرها في الوثائق المستعربة عام 1188م. رغم أن المبنى يبدو أنه أقدم من ذلك لعدة سمات سوف نقوم بتحليلها؛ يصنفها جومث مورينو على النحو التالي، استناداً إلى المخطط الذي أعده (لوحة مجمعة 29: 3): «عبارة عن مبنى متواضع وغير جيد

التخطيط مقارنة بالكنائس السابقة، إذ نجد كل شيء يرتبط بالمكان المخصص له دون العناية ببنائهم عدم الانتظام؛ جرى الاستغناء عن الرخام الذي جرى استخدامه في بعض الأحوال لكنه كان قد نفذ، وحل محل الأعمدة الرخامية أعمدة من الحجر مئونة تتكئ فوقها عقود نصف أسطوانية، مع انحناء مستقيم، الأمر الذي يجعلنا نشك فيما إذا كانت عقود حدوية وعادة ما تحتفظ بطنفها، ولها قبة بيضاوية في المصلى الكبير ولا صلة بقباب أخرى جانبية وكلها تقتصر لوجود مذابح، كما أن رشاقة الأبعاد تؤكد وجود ضوابط جديدة ربما تتسجم مع المبادئ القوطية التي أخذت تقصص عنها الكاتدرائية في مدينة طليطلة نفسها، أما الهرج الذي يوجد في أحد أركان البلاطات فربما أضيف لاحقاً، وهو برج يتسم بالبساطة الشديدة ويبدو أنه من أقدم الأبراج، (لوحة مجمعة 40: 1).

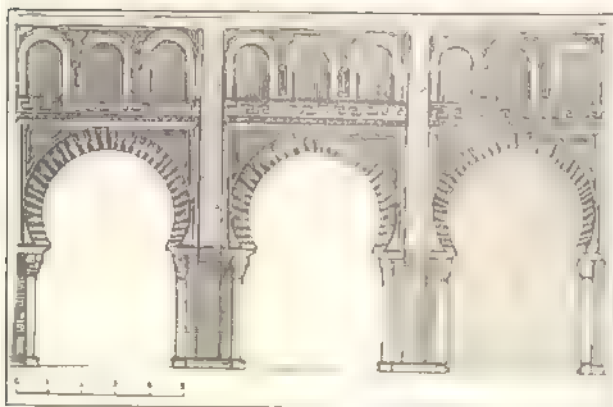
فيما يتعلق بالعقود نصف الأسطوانية ذات الانحناء المستقيم (لوحة مجمعة 38: 3) جرى الكثير من التكهّنات بشأنها في طليطلة، بدءاً بعقد مسجد الباب المردوم، أول عقد من هذا الصنف في المدينة، رغم ما يقال إنه كان حدوياً في زمن العرب، وهذا ما يقول به جونثاليث سيمانكاس، وسار تورس بالباس على النهج نفسه؛ ومع هذا فقد شهدناه في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم. وفيما يتعلق بالفن المدجّن فإن المقد نصف الأسطوانية، إذا ما استثنينا سان لوكاس، لا يتكرر في المدينة. أيضاً نجد تلك العقود المدببة في البلاطة المركزية في سانتياجودل أرابال غير عادية، دون أن ننسى أن نوافذ البلاطة المركزية في بعض الكنائس التي درسناها تحتفظ بهذا النوع من العقود. نرى أيضاً عقد سان لوكاس في مسجد القباب الأربع الإشبيلي الصغير الذي يرجع إلى عصر الموحّدين، وهنا نجد أن العقود يحيط بها طنف لكل عقد، وهذا ما لا نراه في سان لوكاس. أما بالنسبة للأعمدة المئونة فإن مثل أعمدة هذه الكنيسة نراها من العمارة المدجّنة



لوحة مجمعه 33
كنيسة سانتا إيولاليا.

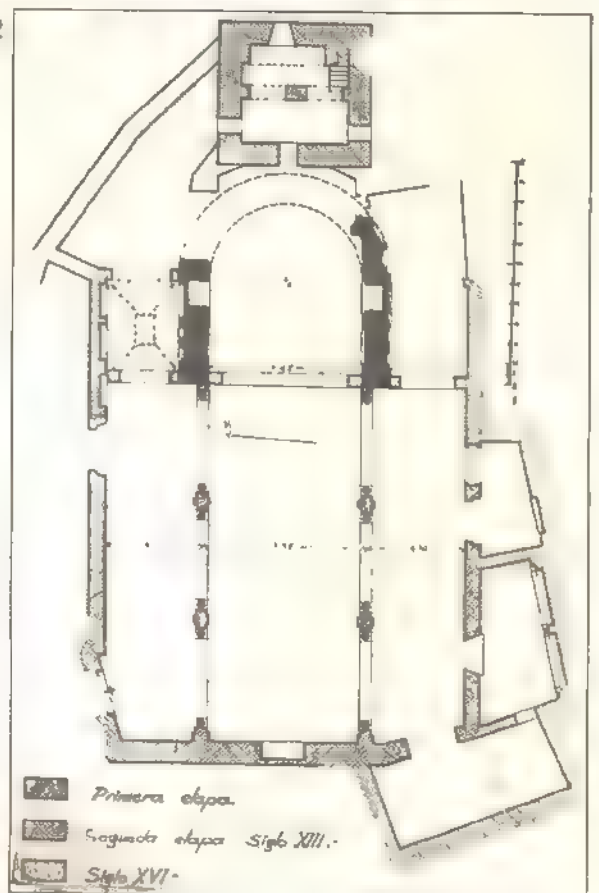


1



3

2



5



4



لوحة مجمعة 34:
كنيسة سان رومان.



A

لوحة مجمعة 35.
كنيسة سان رومان.



لوحة مجمعة 36
كنيسة سان رومان. تواريات.



3



2



1

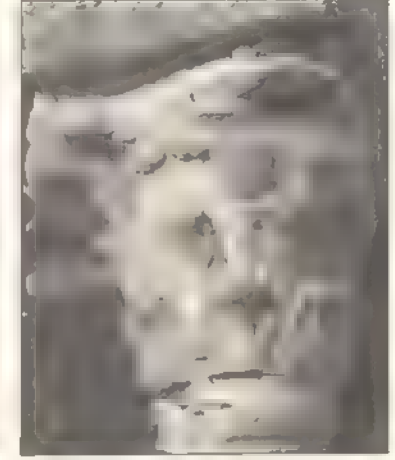
6



5



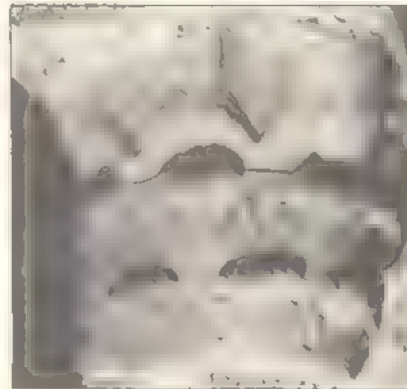
4



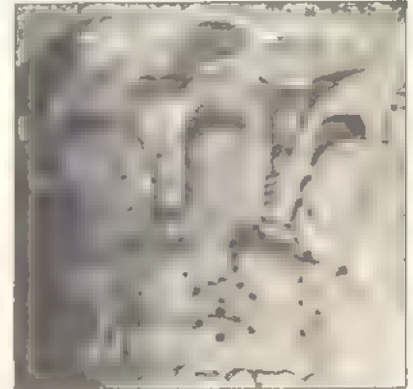
9



8



7



لوحة مجمعة 37:
تيجان أعمدة قوطية في كنيسة سان رومان.



الإشبيلية، ونسوق مثلاً أيضاً من جهة أخرى مسجد فينيانا (ألمرية) ذلك أن أعمدته المشيدة، مماثلة في المخطط، وفي الانحناء الذي نجده عند أكتاف العقود، لما نجده في دور العبادة المظليلية، نرى الأعمدة المشيدة نفسها أو ما يشبهها في دهاليز صحن مسجد السلبادور دي غرناملة (ق 13)؛ وللمسجد المذكور، في ألمرية، صلة أخرى بكيسة سان لوкас وهي اختفاء العطف؛ وهنا يمكن القول إن المبدع المظليلي ربما كان فيه طنف فردي مثل مسجد Cuatrohabitas لكنه زال أثناء عمليات الترميم، ومع هذا لا نعرف شيئاً في هذا المقام على وجه اليقين. ومن جانبي أرى أن كيسة سان لوкас شيدت، أو أعيد بناؤها في مرحلة متقدمة جداً من القرن الثالث عشر، وربما في منتصفه، استناداً إلى التأثيرات القوطية للكاتدرائية كما يرى جومث مورينو، مع وجود بصمات أندلسية محتملة مأخوذة من إشبيلية. وربما يضيف العمود المشيد، من ثمانية أضلاع، الذي يربطه تورس بالباس بالعمارة القوطية شيئاً في هذا المقام، غير أن هناك أمراً يبدو مؤكداً وهو أن العمود المشيد، من ثمانية أضلاع متماثلة، في طليطلة قد انتشر في القصور خلال القرن الرابع عشر من جراء تأثيرات إشبيلية.

5 - كيسة سانتياجو دل أزابال (الربض)،

كانت دار العبادة الكبرى في هذا الربض الضخم (لوحة مجمعة 29: 2 و لوحة مجمعة 38: 4) وقد حلت محل دور عبادة، كنائس، أكثر تواضعاً زالت من الوجود، وهي كيسة سان إيسيدورو، وسان إيسيدرو، كما أن وجودها بالقرب من باب بيساجرا القديم، المربي، وفي منطقة من الحي، أو الخدمة الإسلامية، التي ورد ذكرها خلال القرن العادي عشر (ابن بشكوال)، يشير بأنها قد حلت محل دار عبادة أكثر تواضعاً، ربما كانت مسجداً، وهذا ما يمكن التمسك به استناداً إلى أن

المستطيل (سان سباستيان وسان لوكاس وسانتا إيولاليا وسان رومان) وهذا كله ثمرة تأثير العمارة القربية.

ما يشدّ في هذه الكنيسة هو برج الأجراس، المتميز وذو البناء الذي يختلف بوضوح عن باقي المبنى، كما أن نوافذه المزودة كما رأينا، يوجد فيها عقد حدوي فوقه ملتحف، ويلاحظ أنه عربي الطابع، الأمر الذي يدفعنا إلى التفكير بأن البرج ربما كان مثذنة لمسجد مفترض، وليس برجاً للكنيسة، حتّى محلها الحالية خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر. وسوف أعود إلى هذا الموضوع لاحقاً. ويكمن الانسجام العام الذي عليه الكنيسة سواء في الجانب البنيوي الذي يتبع بوضوح العمارة القربية في الهضبة الشمالية، والمذابح الثلاثة المسيوقة بعدد من القطاعات إضافة إلى الفراغات الخاصة بمنطقة التقاطع ذات القباب الخمس، هي كيفية المواءمة بينها وبين الأبعاد الرشيقة التي عليها الفن القوطي، مع الإضافة المتمثلة في العقود المدببة في البلاطات (لوحة مجمعة 38: 6) والنكسية الخارجية المتمثلة في العقود أو البوائك المربية المتركة في الواجهات (لوحة مجمعة 4: 1، 2، 3)، وفي الوقت ذاته هناك السقف الخشبي الجمالوني طراز البراطيم والجوائز Par y nudillo في البلاطة المركزية، حيث نقرأ تحته عبارات عربية مكتوبة بالكوفية مثل المبارات التي نجدتها في سان رومان (انظر لوحة مجمعة 77: 1، 2، 3 من الفصل الأول). هذا الإلحاح على الانسجام بين الأجزاء المختلفة، وما يرافق ذلك من أشربة الدبش ومداميك الأجر المحلي كقاسم مشترك، إنما يمثل قمة النضج في اكتمال ملامح الفن المدجن كاسلوب في إطار ما هو ديني؛ يتجلى في دار العبادة هذه جوهر الفن المدجن من حيث إنه خلاصة عناصر غربية وأخرى إسبانية إسلامية أخذت تنتشر في دور عبادة أخرى وقصور ومصليات، نجد أن المصلى الملكي بالمسجد الجامع بقرطبة هو خير تعبير عن هذه الأخيرة. لم يحدث قط قبل هذا أن وجدنا كل هذه

المناصر المسيحية والمربية متغاممة تنافماً كاملاً. سواء في الفن المدجن الأرغني أو الإشبيلي؛ غير أن ما يشدّ عن هذه القاعدة، هو برج سانتياجو لما سبق أن أشرت، فهو لا يدخل في بنية الكنيسة، بينما كان من الطبيعي أن يكون على شاكلة سان أندرس وسان لوكاس، أي إقامته عند منبت بلاطة جانبية، غير أن ذلك كان من الممكن أن يؤثر على الانسجام الذي تحدثنا عنه وبالتالي نجد أمامنا برجاً قديماً ربما كان لدار عبادة مسيحية قديمة ترجع لعام 125م أو منارة مسجد يرجع للقرن الحادي عشر.

ندلف إلى تفاصيل الكنيسة، فنجد أن العقود الفاصلة بين البلاطات تقسم بأن عقودها مدببة (لوحة مجمعة 38: 6)، الأمر الذي يجعلها تقوم على أعمدة في العنجات أو على شكل علامة +، تذكرنا جزئياً بالبوائك الرومانية، من الأجر، ومن جهة أخرى تنوء بتضعيف dobladura المقد في العمارة الدينية الموحدية في إشبيلية، إذ نجد حدائر مكونة من حلقات معمارية مقعرة بمعدل اثنين لكل عقد مثلاً هو الحال في سانتياجو دل أرابال. وإضافة إلى ذلك نجد في دار العبادة هذه أن لكل عقد ملتحف حيث كل حلية تصعد، ابتداء من الحلية المعمارية المقعرة، حتى تتلاقى مع السقف، وهذا النمط نراه متكرراً في البلاطة الرئيسية بكنيسة سان خوان دي أوكانيا (انظر لوحة مجمعة 46: 7-1 في الفصل الأول)، ويلاحظ أن كلتا الكنيستين لهما نوافذ تحت السقف، ربما ترجع إلى العمارة الموحدية تلك الأعمدة المبنية البارزة وذات الكواويل البارزة التي توجد على جانبي الأبواب ذات العقود المربية في سانتياجو دل أرابال، ويلاحظ أنها رُممت خلال السنوات الأخيرة (لوحة مجمعة 4)، وهو نمط أبواب موحدية في كل من الرباط ومراكش وفاس)، ثم شاعت في واجهات القصور المدججة في تورديسياس وإشبيلية وطليطلة، ولهذا فإن واجهات سانتياجو تضم خلاصة من العمارة المربية المحلية والأندلسية ذات المذاق الموحدية؛ ففي



المقام الأول هناك عقد المدخل العدوي الكلاسيكي الذي ينضوي تحت لواء آخر متعدد الفصوص وله أربعة حدائر ذات حليات ميمارية متموجة ولكل عموده المربع، وهذا التمثل إذا ما كان موجوداً في باب قبة بياثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة، فقد كان له صدق كبير في الأبواب الموحّدية التي تعرضنا لها مع الأعمدة المربعة الموجودة في الجوانب. في سانتياجو نجد فوق باب المدخل قطعاً من العقود العدوية المتقاطعة والمتباعدة عن مسجد الباب المردوم، ويتوج ذلك قطاع آخر من العقود المنصّصة المتقاطعة، وهي غير موهودة في قرطبة الأموية رغم أننا نراها في مصلى الجعفرية.

أبرز جومث مورينو الواجهات المتدرجة وكذا أسقف البلاطة المركزية ومنطقة التقاطع، إذ نجدها تضفي على المبنى قوة ومتانة، وربما كانت بغاية حجب السقف أو حجب الشكل الجمالوني لأغراض جمالية، وبذلك تحول أيضاً دين الشكل القروي الذي عليه مبان أخرى في المدينة، سواء تعلق الأمر بمساجد أو بدور عبادة مدجّنة، ومن أمثلة ذلك كنيسة سان سباستيان. نجد هذا النموذج الذي يحجب السقف في المسجد الجامع بقرطبة وإشبيلية، حيث نجد عقودها محبوبة بارتفاعات متوجة وبالشُرَافَات؛ وإذا ما نظرنا لعالة سانتياجو دل أربال على وجه التحديد لوجدنا أن الواجهة المدرجة هي نوع يسمى Pistag «بستاج»، أي بنية مستطيلة مرتفعة فوق خط السقف الذي يحدد واجهة أو إيوان في المساجد المشرقية وفي القاهرة، وهذا ما نراه بوضوح في الواجهة الشمالية الكبرى لصحن المسجد الموحّدي في إشبيلية. لا يعتبر هذا الصنف من الواجهات المتدرجة مقتصرًا على سانتياجو، إذ نراه في دور عبادة أخرى بالمدينة مثل سان بيثتي، وكان يوجد في سان إيسيدرو دل أربال، التي زالت من الوجود، وهي كنيسة سانتياجو الجديدة في طليطية، ويتهدى في هذا الأخير، من الخارج فتحات، أو نوافذ أسطوانية من الأجر، بدأت في سانتياجو الطليطلية؛

وفي نهاية المطاف نجد في القطاعات الخارجية المستقيمة للمذابح الصغيرة ومنطقة التقاطع عقوداً حدوية حادة تنضوي تحت لواء عقود منصّصة من تسعة فصوص طبقاً لما نراه في مذبح الباب المردوم، وفي قمة المثلث الشمالي لمنطقة التقاطع نجد ما يشبه الكف المفتوح أو رمزاً من رموز المورو (لوحة مجمعة 38: 5)، ويتكرر ذلك بعد مائة عام في الزخارف الجصية في ورشة المورو، ومن الرموز التشخيصية نجد الكائنات الخاصة بجماليات سقف البلاطة الكبرى رؤوس أسود (7) (انظر لوحة مجمعة 77: 2 من الفصل الأول) حيث تحل محل البروفيل التقليدي، الذي هو على شكل مقدمة مركب، نراه لأول مرة في الفن المدجّن في معبد سانتا ماريا لابلانكا.

6 - الأبراج الطليطلية:

تعلو الأبراج سامقة، فوق مستوى دور العبادة المدجّنة الطليطلية، مثل أي مدينة عربية أو مسيحية، ففي طليطلة كان ارتفاع المئذنة أقل بوضوح من الأبراج المدجّنة، وهنا تكفي مقارنة مئذنة السلبادور التي تقع في الشارع نفسه الذي يوجد فيه البرج المدجّن سانتو تومي (لوحة مجمعة 39)، ذلك أن المئذنة المذكورة لا يزيد ارتفاعها على خمسة عشر متراً، أما البرج فيصل إلى 28م ولا يتجاوزه في الارتفاع إلا برج سان رومان، 32م، (لوحة مجمعة 40: 2) وهنا علينا أن نتذكر مئذنة المسجد الجامع بقرطبة، عصر عبد الرحمن الثالث، التي تعتبر أعلى مئذنة في المغرب الإسلامي قاطبة إذ كان ارتفاعها يصل إلى 35 - 40م، وهي هذا الإطار نجد أن برج سان رومان كان هو الأعلى في المدينة (مثلما هو الحال في الخيراندا بإشبيلية التي ربما يزيد إجمالي ارتفاعها على 60م)، وهذه معلومة أخرى نضيفها إلى أهمية دار العبادة الطليطلية المذكورة؛ ومن المعروف أن الأبراج الطليطلية الأقدم والتي وردت مراراً وتكراراً،

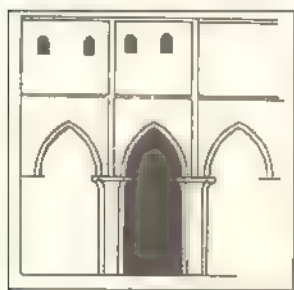
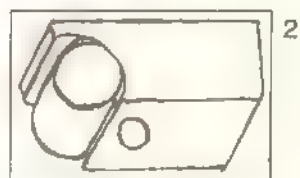
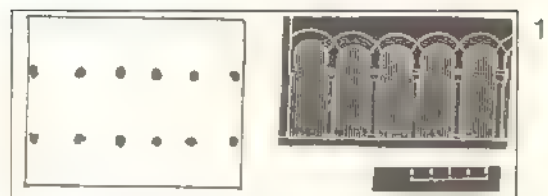


سانتياجو وسان أندرس (لوحة مجمعة 39)، وسانتياجو دل أزابال (لوحة مجمعة 43) وسان بارتولوميه (لوحة مجمعة 45) إضافة إلى برج سان أندرس الذي جرت دراسته؛ هذه الأبراج الثلاثة هي الأقدم في طليطلة يليها سان ثيريانو إضافة إلى سان نيكولاس بمدريد.

يقع برج سانتو تومي (لوحة مجمعة 39) الذي يؤرخ له عادة بالقرن الرابع عشر، غرب الكنيسة، ويطل على الشارع الذي يحمل الاسم نفسه، وهو البرج الوحيد في المدينة - ماعدا سان بارتولوميه - الذي يضم أطلالا من الكتل الحجرية المزخرفة على الطريقة القوطية؛ فعلى مستوى ارتفاع النافذتين هناك أيقونة أو كوة على شكل محارة إضافة على عمودين يحملان المقعد المخصص للمحارة. وقد شهد أمادور دي لوس ريوس هذه القطعة وعلق عليها تورس بالباس (4)؛ هناك قطعة أخرى عند باب الدخول إلى هذه الكنيسة وهي غير مسبقة، في العتب، وعندما كنت أقوم بإجراء عملية مسح للبرج شهدتها من رافقتي في هذه المهمة وهي إيلينا جارثيا (9)؛ يتعلق المقياس (2)، (5) بالعمود المربع الذي يوجد وسط البرج وله سقف عبارة عن أقبية غير حقيقية ناجمة عن تقريب مداميك الأجر، سيرا في هذا على التمتع الذي تم تنفيذه لأول مرة في كل من برج سانتياجو وبرج سان أندرس؛ يلاحظ أن القطاع الأول للنافذتين التوأمين (3) يضم فراغات أربعة مربعة إضافة إلى عمود مشيد على شكل صليب وسط الأجر، وهذه الفراغات كلها ذات سقف على شكل قباب بيضاوية باستخدام مادة البناء نفسها (8)، وهي نسخة من قباب مسجد تورنرياس، أما بالنسبة للقباب في الفن المدجن الطليطلي فيلاحظ أنها قليلة، إضافة إلى هذه البيضاوية، هناك القبو الذي نجده في سان رومان، وقبة صغيرة في سان خوان دي أوكاينا، ثم نجد القبة المرأة espejo في مقدمة البلاطة اليسرى لكنيسة سان رومان، وهذه من القباب التي نجدها منتشرة في إقليم الأندلس، ابتداء من القرن الثاني

سانتياجو وسان أندرس وسان بارتولوميه، لم يكن يزيد ارتفاع الواحدة منها عن خمسة عشر متراً، رغم أن البرج الأول كان يبلغ طوله 18 - 20م لكن لا ندري إلام يرجع ذلك؛ هناك برج آخر عليه بصمات التقادم في قضاء طليطلة هو برج سان نيكولاس بمدريد، لا يصل ارتفاعه إلى خمسة عشر متراً، دون أن نأخذ في الحسبان الطابق الحديث المخصص للأجراس (لوحة مجمعة 41). ترتبط هذه الأحجام بمساحات دور العبادة، التي كانت تتجه عموماً إلى الزيادة خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وتصل الزيادة إلى مقياس سبق أن أشرنا إليه في الفصل الأول، ومنه أخذت الوحدة X في اللوحة المجمعة 40؛ وإلى يسار البرج الأضخم، برج سان رومان، يليه برج سانتو تومي، هناك خمسة أبراج صغيرة، ينظر إليها على أنها كانت مأذن، وإلى يمين البرج المذكور هناك أبراج مدجّنة أخرى في طليطلة، نقدم قراءة للأبراج التي تضمها اللوحة المجمعة رقم 40: 1- سان لوكاس وهو البرج الأكثر بساطة من حيث العناصر الزخرفية؛ 2- سان رومان؛ 3- سانتا لويكاديا؛ 4- سان بدرو مارتر؛ 5- لاما جالينا، 6- سان ميغل الأنثو، 7- دير كونثيثيون فرانثيسكا، 8- سان ثيريانو؛ وتضم الأنماط A, B, C مخطط نوافذ ثلاثة مستويات في كل من برج سان رومان وسانتو تومية (لوحة مجمعة 39) حيث يكادان يكونان توأمين.

يلي ذلك اللوحة المجمعة 42، حيث الأبراج المدجّنة لقضاء طليطلة: 1 برج سانتا ماريا دي إسكاس ومنظور قطاعي له؛ 2: كنيسة إيروسيس، 3: لوس بينس، 4: سان بدرو دي مدريد، 5: أسونثيون دي موستولس (مدريد) (رسم ناباسكويث)، 6: برج سانتا ماريا دي أوكاينا، 7: نابالكارنيروس (مدريد)؛ 8: سانتا ماريا دي لافونتي دي وادي الحجارة؛ يلاحظ أن التمتع A هو مخطط لطابق الأبراج في كنيسة إيروسيس، وقابل للتطبيق على كل من برج سان بدرو بمدريد وبرج وادي الحجارة. هناك بعض الأبراج التي تستحق دراسة متفردة وهي



لوحة مجمعة 38:

كنيسة سانتياجو دل آزابل (4، 5، 6، 7) وكنيسة سان
لوکاس (3)؛ 1، 2 من سان رومان.



لبرج سانتو تومي، في الأقل، نلاحظ وجود نوافذ، كل ذات عقد مفصص ينضوي تحته مزغل، يمكن اعتباره جزءاً من تأثيرات الفن الموحدي، استناداً إلى المزاغل السفلى في الخيراندا، والمزاغل المتكررة في برج سانتا ليوكاديا رغم أنه يتخذ شكل العقد المتعدد الخطوط الموحدي (لوحة مجمعة 40: 3) وهو الذي شهدنا كجزء من مزغل في واجهة برج سان أندرس. يتكرر العقد المزغل، الموجود في سانتو تومي، في الجزء السفلي لبرج سان ميغل الآتو. تعود إلى القطاع أو الشريط العلوي من العقود المفصصة في الأبراج الطليطلية، فقد أشرت إلى وجود هذا الشريط فيها، وهو يتسم بالبساطة الجريئة في برجي سان رومان وسانتو تومي، حيث توجد خمسة عقود لكل خمسة فصوص، أما عقد آخر تحدده عقود ذات فصوص خمسة ممتدة فوق المفاتيح، أي التقاطع بين العقود المفصصة الذي بداه الحكم الثاني في توسعته للمسجد الجامع بقرطبة، وهنا نجد أن البرج المدجن في دير لاكونثيون هراثيسكا دي طليطلة خير تعبير عما نقول (لوحة مجمعة 40: 7)؛ تكمن المشكلة إذن في ما إذا كان هذا النموذج الأخير منبثقاً من منارات طليطلة زالت من الوجود، أو لأنه يرتبط بالقطاع العلوي في كل من الخيراندا ومنار مسجد الكتبية، ذلك أن كليهما له عقود مفصصة متقاطعة، لكن العقود الخاصة بالمنبت لها الآن سبعة فصوص بدلاً من الخمسة التي نراها في الأشرطة الطليطلية؛ وأياً كان الموقف فالاحتمال كبير في أن يكون النموذج الطليطلي للشريط الثاني نسخة من تلك المنارات التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، رغم وجود البصمة العربية المحلية، لوجود الفصوص الخمسة في كل عقد؛ أضف إلى ما سبق أن الفصل الموجود في المفتاح تتوجه عقدة دائرية في أغلب الأبراج على الطريقة الموحدية.

يلاحظ أن برج سانتياجو دل أرأبال (لوحة مجمعة 43) سنيلي بشكل مبالغ فيه من جراء ما نرى في الوجه

عشر. وعودة إلى البرج وتأمل النوافذ، أي التي توجد في الطابقين العلويين، ذلك أنهما قنحلان عقود نوافذ برج سان رومان، إذ يلاحظ أن كليهما تضمان ثلاثة أشرطة بارزة، حيث هناك اثنان في الأعلى تضمان القطاع الأوسط الذي يتكون من خمسة عقود صغيرة متصلة ضمن عدة عقود أخرى مفصصة كانت تنكئ في الأصل على أعمدة من الطين المحروق (7: صورة لـ س. قرطبة نشرها أجواد وبيالبا) وهذه الأشرطة الثلاثة غائبة عن المآذن المعروفة، ومع هذا فإن شريط العقود المفصصة، يرجع في أصوله، كما سبق القول، إلى المآذن الموحدية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الشريط السفلي، المعتاد في معظم الأبراج الطليطلية خلال القرن الرابع عشر وما بعد ذلك، لا يوجد في الأبراج القديمة مثل سانتياجو دل أرأبال وسان بارتولوميه وسان ثيريانو بطليطلة، وربما كان ذلك سبباً على نموذج مثذنة زال من الوجود؛ ومع هذا يمكن أن نراه في بعض المآذن، مثل مثذنة سان خوان دي غرناطة. نجد أيضاً أن كلاً من برج سان رومان وسانتو تومي يتلاقيان في وجود النوافذ السفلى التي توجد على المستوى نفسه في الواجهات الأربع، مثل المآذن، وكذا في العقود الحدودية التي يعلوها عقد مفصص من تسعة، وأن الحدائر لهذا المقد وذاك الآخر مختلفتا المستوى بعض الشيء طبقاً لموروث عربي طليطلي قديم؛ وبالنسبة للعقود الثلاثة لبرج الأجراس - أوسطها ذي فصوص خمسة، أما الجانبين فهما حدوديان حاذان - فكل ملفه الخاص به، وهذا تجديد يدخل إلى طليطلة عبر المآذن الموحدية، وبشكل خاص عبر مثذنة مسجد الكتبية، ومثذنة مسجد حسان بالرباط، غير أن ذلك يفتيب عن برج سان نيكولاس، بمدريد، وعن برج سان ثيريانو، وربما كان ذلك عبر الموروث المحلي القديم، ذلك أن النظام المزدوج لعقود النوافذ السفلى جعل فيلكس إيرناندث يربط هذا البرج بمنارة عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة، وخارج الطابق السفلي

نجد منار مسجد القياب الأربع، وكذلك الحال بالنسبة للمثدنة المفترضة لمسجد المنستير في ويليه (أفونسو خيمينث) وربما نماذج أخرى مماثلة. أما بالنسبة للفن المدجن الطليطلي، في هذا المقام، فنجد أن برج سان رومان هو عبارة عن بناء منعزل، والشئ نفسه نراه في سانتا ماريا دي لافوينتي في وادي العجاجة، والسليادور في طليبرة وبرج موستوليس بمدريد (لوحة مجمعة 29).

هذا النمط من وضعية الأبراج بالنسبة لدور العبادة أثار استغراب كل الباحثين الذين درسوا برج سانتياجو، فتري أن كلاً من جومث مورينو وتوؤس بالباس لم يبديا رأياً حاسماً في هذا المقام، بينما رآه جونثاليث سيمانكس على أنه منار لمسجد زال من الوجود، ويقول الباحث الثاني إن برج سانتياجو ربما كان واحداً من أقدم الأبراج في طليطة، فقد ورد ذكره في وثيقة مستمربة عام 1256م في معرض الحديث عن الهي، إذ ذكر «البرج الجديد لكن لم يعد النص في أي قطاع من الهي، وخاصة في أحياء أو ريش يتسم بضخامة المساحة. يكمن في سانتياجو دل أزابال ما هو أكبر من افتراض قديم برجه، بالمقارنة بالبناء الحالي المكون من البلاطات الثلاث، وهي السمات المعمارية الواضحة الملامح، وهي النمطية الخارجية الشديدة السمات المربية التي تتجلى في النوافذ ذات التصميم القديم والبناء بأكمله، من الدبش في شكل أشربة ضيقة محاطة بمداميك من الأجر في الأركان، وهذا ما يتكرر في كل من برج سان أندرس وسان بارتولوميه: فهناك شريطان من الدبش في كل قطاع بارز وغائر في الأركان (لوحة مجمعة 43: 4)، وهذا نوع من البناء غير موجود فيما سيأتي من المنشآت الطليطلية باستثناء برجين حربيين في المحافظة هما حصن أوريفا وسور طليبرة؛ وبالنسبة للنوافذ فهي أربع بمعدل واحدة في كل جانب وهي مستوى الارتفاع نفسه، تعود من جديد لنفج على مخطط هذه النوافذ، الذي تحدثنا عنه في فقرات سابقة، فنقول إن لكل نافذة عقدين توءمين حديين

الجنوبي له ابتداء من القاعدة وحتى القطاع السفلي الأملس العلوي، بما لا يزيد عن 18.80م. ارتفاعاً، جرت إضافة الطابق الخاص ببرج الأجراس بعد ذلك بزمن غير قصير، لما أضيفت أيضاً النافذة المستديرة السفلية في الواجهة الجنوبية وكذا الفتحات الخاصة بالسقالات mechinales التي نراها في هذه الواجهة والتي جرى إدخالها عندما جرى بناء طابق الأجراس أو أثناء أعمال التقوية للبرج الأصلي. كان من عادة العرب سد هذه الفتحات في المآذن كلما أزيلت السقالات لإضفاء الاهتمام بالبناء، ومن أمثلة ذلك الخيرالداء، لكن هذه الفتحات لازالت مرئية في المنارة الإشبيلية الصغرى لمسجد Cuatrohabitاس، الأمر الذي يضيف على المبنى نوعاً من البدائية، وليلاحظ القارئ أن كلاً من برج سان بارتولوميه وسان أندرس اللذين صنفناهما، ومعهما برج سانتياجو، على أنهما من أقدم الأبراج في المدينة، لهما هذه الفتحات في طوابق الأبراج الحديثة. مخطط سانتياجو مربع، طول الضلع 4.40م، مع وجود العمود المركزي المربع الذي يدور حوله السلم، وأسفله عبارة عن قباب فالصو جاءت نتجة تقريب المداميك ويبلغ عددها أربعة في كل ضلع (4) (5) ولا شك أن هذه بنية لمنارات ذات قباب مختلفة سقفها متدرج، مثل التي لاحظناها في المثدنة الكبرى التي شيدها عبد الرحمن الثالث في المسجد الجامع بقرطبة (هيلكس إبرناندث) وفي أخريات غيرها، ويرتبط ارتفاع المثدنة بعرض القاعدة بنسبة 4/1، وهذه نسبة بدأت في مساجد كل من قرطبة ومدينة الزهراء، وتطبق هذه النسبة أيضاً على كل من برج سان بارتولوميه وسان أندرس، وكذلك على برج سان رومان الكبير، وأبراج طليطلية أخرى. والشئ الخاص في برج سانتياجو هو عزلته عن دار العبادة (لوحة مجمعة 29: 2) وهذه ليست حالة فريدة في العمارة المربية والمدججة، ففي شمال أفريقيا نجد منارات في المسجد التونسي في القصبة، ومنار مسجد الهواء، المعصر الحفصي (دولتلي)، وفي إشبيلية

المئذنة A، مسجد الزيني Erzini بتولون، التي يرجع تاريخها إلى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر أو القرن التالي له، وقد شيدتها أسرة أندلسية، وهذا ما يدل عليه شبهها بالأبراج الطليطلية سان رومان وسانتو تومية.

ما ينقص برج سانتياجو هو قطاع العقود الزخرفية التي تتوج الطابق الأول والذي شاع وانتشر، كما شهدنا، في الأبراج المدجّنة اللاحقة في المدينة، متخذاً نموذجاً من منارة سان خوان بقرطبة ومئذنة عبد الرحمن الثالث بالمسجد الجامع بقرطبة، وربما كان لهما صورة طبق الأصل في طليطلة أثناء الحكم الإسلامي في المسجد الجامع، لكنها زالت من الوجود. وعند النظر إلى طليطلة واختفاء المآذن منها، عدا مئذنة السلبادور، يجعلني هذا أنح على القطاع الذي يضم مجموعة من العقود الرشقة، التي تتوج الطابق الأول للأبراج المدجّنة الأولية. وعلى شاكلة ما نرى في كل من الخيراندا ومنار مسجد الكتبية، نجد قطاع كل من برج سانتا ليوكاديا وإبروسش (طليطلة) يضم عقدة أو دائرة في مفتاح العقود المفصصة البسيطة. ومثلما يحدث في المذابح فإن البنائين الذين تفنوا الأبراج الطليطلية لم يكن مطلوباً منهم أن يكونوا على ولاء كامل لنموذج واحد ومحدد من المنارات، ومن هنا نجد أن من المفامرة أن نضيف الأبراج التالية لذلك في مجموعات أسلوبية والقول إنها قرطبية، وفي هذا السياق يجب أن تتوفر لدينا هيئة هي برج سان ثريانو (لوحة مجمعة 40: 8) الذي وصفه جومث مورينو على أنه أحد أقدم الأبراج في المدينة، وهو يرجع في نظري إلى بداية القرن الثالث عشر، استناداً إلى أن العقود تضم بصمة موحدية تتمثل في المقد الحدي الحاد ذي الطنف الشديد الرشاقة، ومع هذا فإن المجموعة المكونة من عقدين أو ثلاثة في القطاعات العلوية، تستغني عن الطنف الفردي، وبالتالي ترتبط بنوافذ أموية في قرطبة. وعموماً فإن برج سانتياجو دل آرا بال

كلاسيكيين ولكل واحدة عمود صغير في الوسط جرت إعادة استخدامه، وهناك طنف مشترك ومتكعب عبارة عن أشرطة ضيقة من الآجر، ويرتبط الطنف والمتكعب في القاعدة بشريط أفقي تحت مستوى خط العدائز. شهدنا مثل هذا الصنف من النوافذ (6) في الكنائس المستعمية في الشمال، في كنيسة سان ميغل دي أسكالادا وكنيسة ماثوتي وفي منارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، غير أن النافذة هنا جاءت من لندن الأيدي العاملة الأموية في قرطبة (فيلكس إيرنانديث)؛ هذا النمط من النوافذ (6) كان موجوداً في واجهة المسجد الجامع بقرطبة، في توسعة المنصور (A)، لكنه، كما سبق أن قلت، بدون تلك الرابطة الأفقية السفلى، لكل من الطنف والمتكعب، هي طليطلة، نجد أن هذا الصنف من الطنف والمتكعب والشريط الأفقي الذي يربط بينهما، موجود في عقد خارجي قديم في كنيسة سان ميغل الأتو (8) وهذا نقيض لما عليه عقود أبراجها التي تبدو أنها متأخرة عنها زمنياً بوضوح؛ ولمزيد من المقارنات بما هو أموي قرطبي نقول إن النوافذ الأربع لبرج سانتياجو كلها متوازية من حيث الارتفاع وكلها مطبورة ماعدا تلك التي تعلل على الواجهة الجنوبية، وهي نماذج قائمة في منارات ترجع لعصر الإمارة القرطبية، ومن أمثلة ذلك سان خوان (فيلكس إيرنانديث)؛ وربما استناداً إلى منارات في مدن أخرى (لوحة مجمعة 44) يمكن تصنيف البرج الطليطلي المذكور على أنه أقرب إلى النمط العربي منه إلى ما هو مسيحي أو مدجّن؛ 1: مئذنة، يرجع تاريخها إلى القرن المباشر، وهي مئذنة مسجد القرويين بفاس، 2: منار مسجد ابن طولون بالقاهرة، طبقاً لكرزويل، (ق10)؛ 3: منار سان خوان دي قرطبة، (ق9)؛ 3-1: منار سان خوسيه بفرناطة، (ق11)؛ 4: منار مسجد رباط تيف (المغرب) خلال العصر الموحد؛ ويلاحظ أن نوافذ العقود التوائم فيها جميعها تقع في منتصف ارتفاع المبنى، على المستوى نفسه في الواجهات الأربع. هناك



أما العداثر فهي في مستويات مختلفة مثل الذي نجده في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، وهناك نافذة أخرى لها عقد حدوي وحيد وآخر على الشاكلة نفسها في العمق (2)، (3)، وهذه النوافذ مطموسة، ماعدا النافذة الجنوبية، مثلما نجد في برج سانتياجو. وما يزيد من أهمية برج سان بارتولوميه هو أن بعض أشرطة الدبش تضم الكثير من القطع الحجرية ذات الأصول القوطية، إضافة إلى أسطوانة ذات ثمانية أضلاع من الأسلوب نفسه (8)، (7). إذا ما نظرنا إلى البنية الداخلية لوجدناها مماثلة لما في برج سانتياجو (10) ولا شك أن برج سان بارتولوميه، المتصق اليوم بواحد من المذابح المدججة في مقدمة مخطط دار العبادة (بناء يرجع إلى القرن الرابع عشر، طبقاً لتوريس بالباس، إلى بناء جديد جرى تنفيذه تحت إشراف سيد أورجات (Orgaz) كان قد شيد لدار عبادة قديمة جداً زالت من الوجود، ومن الصعب القول إن ذلك البناء كان مسيحياً، والشيء نفسه بالنسبة للمبنى الذي زال من الوجود، سانتياجو دل آرأبال، وبالتالي نعود إلى نظرية مسجد الهي، والتي لم تتج منه إلا المنارة.

تعود هذه النمطية من الأبراج التي يقصد منها أن تكون مآذن للظهور من جديد في برج سان نيكولاس بمدير (لوحة مجمعة 41)، وقد درس جومث مورينو ذلك البرج، وقيمت أنا كذلك بعده بسنوات، هو برج مخططة مربع، طول الضلع 3.70م وعمود مربع في الوسط، وقاعدته مدعمة بوزرة من الكتل الحجرية كامتداد للأساسات؛ وابتداء من هذه الوزرة وحتى الشريط البارز الذي يقوم عليه طابق الأجراس الحديث نجد أن الارتفاع يصل إلى 15.26م، ومن الداخل نجد أن الجزء السفلي للعمود فيه ما يشبه أشرطة من الدبش بين أشرطة مكونة من مدامكين أو أربعة أو خمسة من الأجر؛ كما أن استخدام الأجر بشكل حصري، وهو الأمر غير المعتاد كثيراً في طليطلة، الذي ربما يرجع إلى عنوى جاءت من المنارات الأندلسية (الخيراندا

يتسم بأنه على شكل مثدنة مبنورة، وإذا لم تكن موجودة قبل ذلك كمثدنة فإنها يمكن أن تكون برجاً لدار عبادة قديمة لسانتياجو (1125م) حيث يبدو برجها كأنه على شاكلة المنارات خلال القرن العادي عشر أو قبل ذلك، وفي هذا المقام نجد أمثلة تعبر عن نفسها بوضوح وهي برج سان أندرس وبرج سان بارتولوميه، وتتوافق وجهة النظر هذه بشكل أفضل في حالة برج سان أندرس مقارنة بأبراج الكنيستين المذكورتين، وفي نهاية المطاف تجدر الإشارة إلى عناصر متقدمة وهي أن العداثر الخاصة بالنوافذ من الحجارة، على الطريقة العربية (مسجد الباب المردوم ومسجد تورنرياس ومصلى سان لورنثو)، وهي عداثر أصبحت بعد ذلك من الأجر ابتداء من برج سان بارتولوميه، وهذا ما نراه في العقود الصغيرة القائمة في صدر البلاطة الرئيسية لدار العبادة الثانية، إذ نجد إحدى العداثر، من الطين المحروق، موضوعة على وجهها، وهذا نمط شديد الشيوع في دور العبادة اللاحقة بالمدينة وخاصة في المذابح، ابتداء من مسجد الباب المردوم.

ورد ذكر برج سان بارتولوميه (لوحة مجمعة 45) عام 1185م، تحت اسم سان زويل Zoel، في الوثائق المستعربة، طبقاً لراميرث أريانو، والذي أعيد بناؤه بناء على تكليف من سيد أورجات، خلال القرن الرابع عشر (طبقاً لـ أ. أريانو قرطبة، نجد شاهد قبر في هذه الكنيسة يخص رجلاً اسمه بדרو جونثالث يرجع لعام 1301م) ويمتد هذا البرج، ومع برج سانتياجو وسان أندرس - الثلاثة سابقة على برج سان ثيريانو - نموذجاً لمبنى يكاد يكون مثدنة؛ نجد فيه السمات الإنشائية نفسها التي نراها في برج سانتياجو، مع اختلاف وضعية النوافذ، إذ نجد نافذة ذات عقود حدوية توائم، نجد نموذجاً لها في سانتياجو دل آرأبال في الجهتين الجنوبية والشرقية (1) (5) (6)، إضافة إلى نافذة ذات عقد حدوي واحد من الصنف نفسه مع عقد آخر مكون من ثلاثة فصوص، مطموس (4)، (5)،



مناسباً، وأوليد في هذا، وبذلك نبتعد عن النظرية التي يقول بها بعض الباحثين المحدثين والقائلة إن الهرج كان مثذنة ترجع إلى ما قبل عام 1085م.

عندما نتأمل البوائك الزخرفية من الخارج نجد أنها متماثلة تماماً في الواجهات الأربع وعلى المستوى نفسه، وهي عبارة عن قطاعات ثلاثة متراكبة ابتداء من ارتفاع ثمانية أمتار عن الأرض؛ هناك ثلاثة عقود مفصصة، كل ذي ثلاثة فصوص، زخرفية، وهذه بصمة عربية قديمة يدهية، من سمات العمارة في طليطلة، وفوق ذلك هناك ثلاثة عقود، كل ذي فصوص خمسة، بصمة أخرى قديمة في طليطلة؛ وفي القمة، فوق شريط أفقي بارز، هناك عقود حدوية أربعة كلاسيكية مساوية لتلك القطاعات الزخرفية التي يتوج بها الطابق الأول للآبراج المدجّنة الطليطلية، وهذا تأثير لما هو في المآذن سواء عليها أو على برج سان نيكوس، أما أعمدة هذه العقود المطموسة كافة فما هي إلى ابتكار حديث، ويمكن أن تكون موجودة في النماذج القديمة استناداً إلى الأعمدة التي تم إدخالها في الآبراج الطليطلية في كل من سان رومان وسانتو تومي، حيث يلاحظ وجود حامل من الخزف المزجج في كلا المثالين؛ من المناسب أيضاً الإشارة إلى أن العقود الثوائم لنوافذ المثذنة الإشبيلية في مسجد القباب الأربع تقتصر على أعمدة منذ بنائها، وبإثباتي فإن الحليات المعمارية المتموجة بارزة مثلما هو الحال في الهرج المدريدي. نستقرّب وجود قطاعاته الثلاثة من العقود المطموسة بدون الطنف، وهذه مخالفة لكل ما هو إسلامي ومدجّن في العمارة التي درسناها حتى الآن اللهم إلا بعض الاستثناءات: نجد في مسجد الباب المردوم البوائك الزخرفية العليا في الواجهة الشمالية، ونوافذ الطابق الأول لبرج سان رومان وسانتو تومي، نجد كنيسة سان نيكولاس ذات البرج الذي قمنا بوصفه للثو، صغيرة، وربما كانت من بلاطة واحدة ولها مذهب متعدد الأضلاع مزخرف بعقود من الداخل، ولم تكن مسجداً بأي حال من الأحوال وما

ومسجد القباب الأربع ومنارة سان سباستيان دي رندة ومنارة سان خوان دي غرناطة)، إضافة إلى أن القطاع الخارجي، في الجزء السفلي به رصّة زائفة من الأجر ذي الفواصل - بين المداميك - الفائرة من الجص، وهذا استخدام شائع في الآبراج في مدريد والآبراج الأولى لبني نصر، إنما يساعد على تحديد تاريخ بناء البرج المذكور إلى القرن الثاني عشر؛ هناك إسهام أندلسي آخر يرتبط بمنارات سابقة على العصر الموحد، وهذا ما يتضح جلياً في شكل العتب والتدرج الذي عليه الأسقف الخاصة بالقطاعات الصاعدة للسلم الخشبي الذي هو ترجمة أمينة للسلم الحجري مثلما نجد في منارة سانتا كلارا دي قرطبة وسان خووسيه دي غرناطة؛ وهذا الصنف من الأسقف، الذي يتكرر جزئياً في برج سان بدرو بمدريد، هو أمر لم نشهده في محافظة طليطلة، إذ جرى اللجوء في الآبراج إلى القباب الفالاصو الناجمة عن مداميك متدرجة.

هناك أمر آخر، لا يقل أهمية، في برج سان نيكوس، هو إضافة السلم من خلال نوافذ منعزلة تقع في الجزء السفلي للمبنى، وقد شهد منها جومث مورينو ما لا يقل عن ثلاث، وكانت هذه النوافذ عبارة عن مزاغل ولها عتب من الخشب، وقائمة بشكل تدريجي في كل واحدة من الواجهات نحو الخارج، ويطوّفها عقد حدوي ضيق بشكل ملحوظ، ذو سنجات ومشرشر وهو مشيد من الأجر. يبدو أن هذا النمط من المزاغل ابتكار موحد، وله أصوله في الخيرالدا ومنار مسجد حسان بالرياحل ومنار مسجد Cuatrohabitats، وقد انتقلت هذه المزاغل أو هذا الابتكار الموحد إلى عقود مدجّنة في الآبراج المدجّنة في إشبيلية، كما نراه أيضاً، كما سبق القول، في آبراج مدجّنة طليطلية متأخرة (سانتو تومي وسانتا ليوكاديا وسان ميجل الأثني)، وقبل ذلك بكثير نراه في واجهة سان أندرس؛ ومعنى هذا أن ما وصفناه حتى الآن في الهرج المدريدي إنما يمس تأثيرات أندلسية خلال القرن الثاني عشر، وهو تاريخ يراه جومث مورينو



يؤيد ذلك توجهها من المشرق إلى الغرب؛ وحول ما إذا كان سان نيكولاس يُرجع له سابقة تتمثل في أحد أبراج مدريد - ربما تلك الأبراج الخاصة بالمساجد التي زالت من الوجود والتي كانت في كل من كنيسة سانتا ماريا وكنيسة السليبادور - يلاحظ أن علم الآثار لم يفصح عن شيء في هذا المقام؛ وأياً كان الموقف، فإن الشكل القديم المتمثل في البوائك من الخارج مع الأنماط الثلاثة من العقود المختلفة إنما تشير إلى نموذج قديم سابق يمكن أن يتفق تاريخياً مع مبان عربية طليطلية مثل مسجد الباب المردوم (أي العقود المفصصة ذات الثلاثة والخمسة فصوص)، أما بالنسبة للبناء الكامل للبرج فنلاحظ وجود شريطين بارزين في القطاع العلوي للعقود العلوية الأمر الذي يشير إلى ما ذن نرجع إلى القرن الثاني عشر.

7 - المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا :

يعتبر هذا المعبد تنويجاً للنهار «الموحد» الذي نفذ إلى طليطلة خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر ومنصف الثالث عشر، على المستوى الزخرفي، وخاصة الزخارف الجصية (الزخارف الجصية الأولى في القصر الأسقي ومنازل دير سانتا كلارا لاريال وكذا الزخارف الجصية في دير لاس أويلجاس في برغش) والعقود (العقد المتعدد الخطوط والعقد المفصص الذي يضمه عقد حدوي حاد)، طوال مدة رئاسة الأسقف رودريجو خيمينث دي رادا (1209 - 1247م)؛ جاء بناء هذا المعبد وزخارفه على يد المدجنين، وهو يزخر بالجماليات الموحدية والتباشير الأولى للفن النصري في غرناطة، وإذا ما كان ذلك المعبد عبرياً فربما يكون ذلك تعبيراً عن قطعة مع الممارسة الدينية المسيحية في المدينة، حيث نجد، في المقام الأول، البلاطات الخمس وصدرها ذا الخط المستقيم، وهذا يميل إلى عمارة المساجد. وبالنسبة لهذه البلاطات

كان من المستحيل أن نعر، بشكل واضح، على مصلى طليطلي فيه هذا العدد من البلاطات، ومعنى هذا أنه لم يصلنا في هذه الأيام من هذا الصنف من المخططات إلا المساجد الأموية الجامعة في كل من مدينة الزهراء وتطيلة والمنستير في وبله ومسجد سانتا ماريا دي غرناطة في رندة. المعبد اليهودي، من حيث المساحة، لا تتجاوزه إلا كنيسة سان رومان وكنيسة سانتياجو دل أرابال، الأمر الذي يحدو بنا إلى التفكير في أن معبد سانتا ماريا لابلاتكا هو المعبد الرئيسي بين المعابد اليهودية التسة التي كانت في المدينة. كما أن الجوانب الفنية الرفيعة تزيد هذه المقولة؛ كانت حارة اليهود ضخمة، ربما مماثلة، أو أكبر، من ربض سانتياجو، واليه تضاف منطقة Antequeruela، أي تتجاوز مساحة عشرة هكتارات، ولها أسوارها وأبوابها الخاصة، وهي اليوم المسماة كامبرون Cambron، التي يطلق عليها باب اليهود (ابتداء من القرن التاسع، في عصر إمارة الحكم الأول)، لكن يكاد يكون من المستحيل أن نقدم تقريراً لتعداد اليهود الذين كانوا يقيمون على هذه المساحة، ويشير خوليو بوزس مارتين كليتيو إلى أن عددهم بلغ 2000 أسرة.

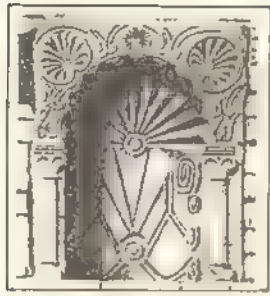
وخلاصة القول، نجد أن تورس بالباس، بعد أن نعرف على أصانة المخطط المكون من البلاطات الخمس لمعبد سانتا ماريا لابلاتكا، أشار إلى أن عقوده هي من الموروث المحلي، والعقود الحدودية الكلاسيكية، وكذا البوائك المطموسة التي نراها في الجزء العلوي للبلاطة الرئيسية؛ ويقول إن «بساطة ورشاقة الزخرفة الجصية هي استلزام موحدي يرجع إلى الربع الثالث من القرن الثالث عشر». تولى جومث مورينو دراسة هذا المعبد في أكثر من بحث له، وقد أشار في أول أبحاثه عن المعبد إلى أن التراث اليهودي يشير إلى أن المعبد بُني على يد وزير ألقونسو الثامن، إبراهيم بن الجافر، في نهاية القرن الثاني عشر؛ لكن الأشكال المعمارية التي عليها المعبد ترتبط أكثر بالقرن التالي،



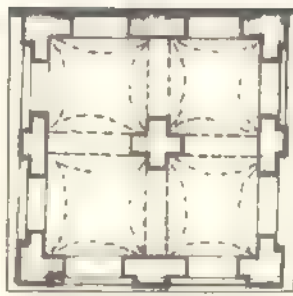
وإن هذه الزخارف تحمل «بصمة موحّدة لا تخطئها العين». ويعتبر جومث مورينو أول باحث يقدم لنا رسومات رائعة، قام بإعدادها كامبس كاثورلا، للأشكال الأسطوانية ذات الزخارف الهندسية ضمن الزخارف الجصّية التي تضيئ تيّلاً على البلاطات المختلفة للمعبد اليهودي (الزخارف الطليطلية المدجّنة). ومن الأبحاث المهمة بحث بمنوان «المعابد اليهودية في طليطلة وحمام الطقوس الدينية اليهودية»، 1929م لـم. جونثالث سيمانكاس.

مخطط المعبد اليهودي (لوحة مجمعة 46: 1، 2) هو مخطط غير منتظم، وبلاطته المركزية أوسع من الأخرى، مثلما هو الحال في الكنائس والمساجد، وجميعها ذات سقف خشبي، وبذلك لا نجد فيها إمكانية نفاذ الضوء الطبيعي بما هي ذلك البلاطة المركزية (A-1) فالبوائك العليا، في الداخل، لهذه البلاطة، والتي تعتبر كأنها منصّات، رأينا مثلها في كنيسة سان رومان وسانتا إيولالها، نجدها مطموسة من الأصل (3). ومثل هذا الصنف من دور العبادة التي يغيب عنها مصدر الضوء المباشر تحت الأسقف، كان من الأمور المعتادة في عمارة العصور الوسطى الطليطلية بدءاً بكنيسة سان رومان، إذ يلاحظ أن بلاطاتها الثلاث ترتبط في الجزء العلوي بسقف مشترك، جماليوني، ويستثنى من هذا كنيسة سان لوكاس، فلها نوافذ مفتوحة تقع فوق عقود البلاطة الرئيسية، تليها كنيسة سان خوان دي أوكانيا وكنيسة سانتياجو في طليطلة. وبالنسبة للمساجد الطليطلية التي لا نعرف شيئاً عن كيفية دخول الضوء الطبيعي إليها بشكل مؤكد. نقول إنها عادة ما تكون مباني مظلمة، اللهم إلا الذي ينفذ من خلال الباب الذي يوجد في مقدمة المسجد، كما أن النوافذ هي على أي حال في مكان مرتفع مثلما هو الحال في البلاطة المركزية للمعبد اليهودي سانتا ماريلا لابلانكا. جرى تقليد الفن الذي عليه هذا المعبد في معبد حارة اليهود في شيقوية (A) لكن لم يكن على المستوى الفني

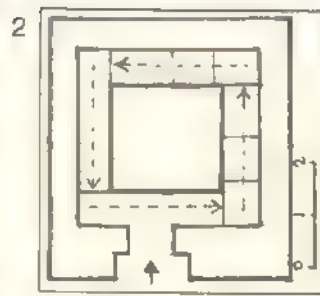
أما بالنسبة للمزخرفة فيمكن التأكيد على أنها سابقة على أعمال قديمة ذات أسلوب غرناطي، ومن ذلك عدة زخارف جصّية في لاس أوليجاس دي برغش، 1275م، والمصلّى الملكي بقرطبة، الذي ربما انتهى العمل فيه عام 1260م. أما فيما يتعلق بالأسبقية فهذا ليس من الممكن معرفته نظراً لغيب أمثلة موازية، فالمصلّى الأقدم في لاس أوليجاس (مصلّى أسونثيون) الذي يرجع إلى عصر ألفونسو الثامن، هو من الفن ذي البصمات القديمة، مثل الفن الموحّدي وليس له شبه هذه الأعمال، وهنا يمكن الاستنتاج أن المعبد شهد وزُخرف خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. ويمثل هذا المبني، ومنه المدفن الذي يوجد في مصلّى بلين، ذي الشاهد الذي يرجع إلى عام 1242م، التوسع الذي بلغه الفن الغرناطي في مرحلة أولية لا نكاد نعرف له عينات أخرى (الفن المدجّن الطليطلي). كما نقرأ في بحث آخر للمؤلف المذكور «إن هذا المبني ربما كان ذلك الذي شهد في نهاية القرن الثاني عشر على يد جوزيف بن شوشان Xoxan المقرب من الملك ألفونسو الثامن... وبعد البناء بقليل جرت زخرفته بالجصّ الذي جملة ذا طابع جميل... سيراً على الأسلوب الغرناطي السائد خلال القرن الثالث عشر إذ نجد هنا أوليات ظواهره» (فن الإسلام) ولم يتعرف جومث مورينو على الزخارف الجصّية الطليطلية في سانتا كلارا لاريا، وبالنسبة لمصطلح «غرناطي» الذي أورده الباحث في النصين المشار إليهما فإن ذلك يجب أن يُنظر إليه من الناحية التاريخية أكثر منه الأبعاد الجمالية أو الأسلوبية، فرغم أن المعبد الذي نحن بصدد دراسته يقع في الحدود الفاصلة بين الفن الموحّدي والفن النصري، فإن الفن الأول هو صاحب الثقل في هذا المقام. ويقول تورس بالباس أيضاً، في بعض أبعائه، أن «الزخارف الجصّية للمعبد اليهودي تدخل في الإطار الغرناطي»، ويقول في بحث آخر أشرنا إليه إن هذه الزخارف هي استلهاً من الفن الموحّدي ولو من بعيد،



4



3



2



1



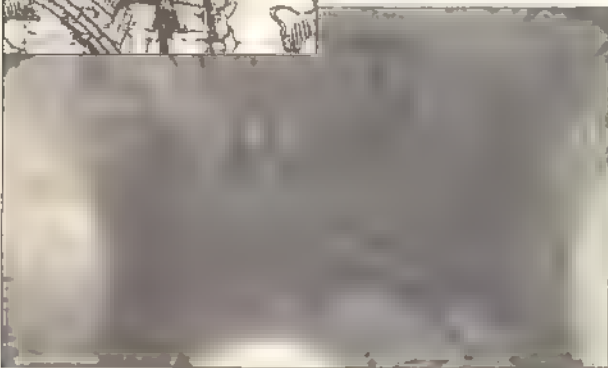
6



5



8



7

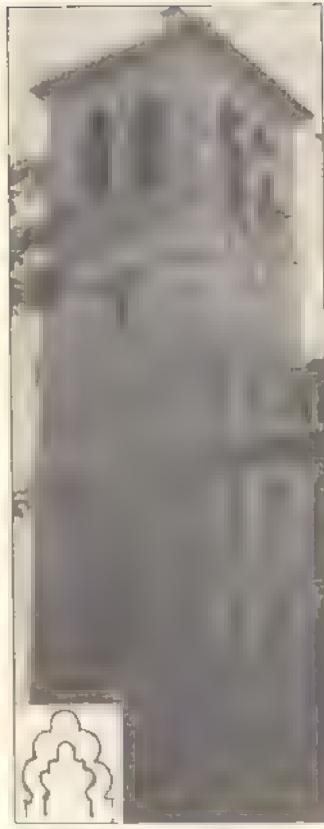


9

لوحة مجمعة 39:
البرج المدجن، كنيسة القديس تومي.



4



3



2



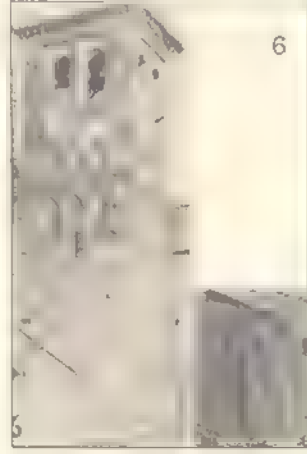
1



8



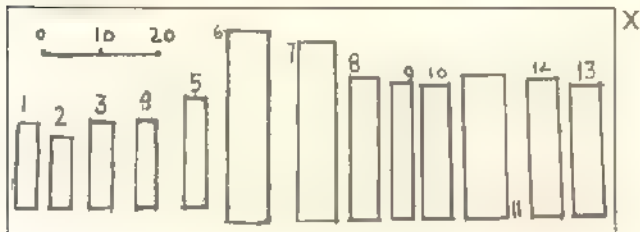
7



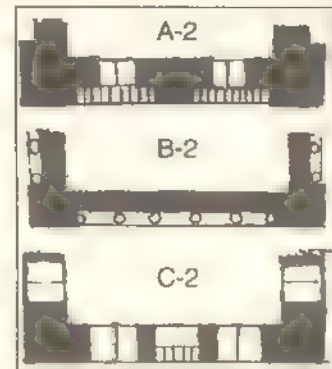
6



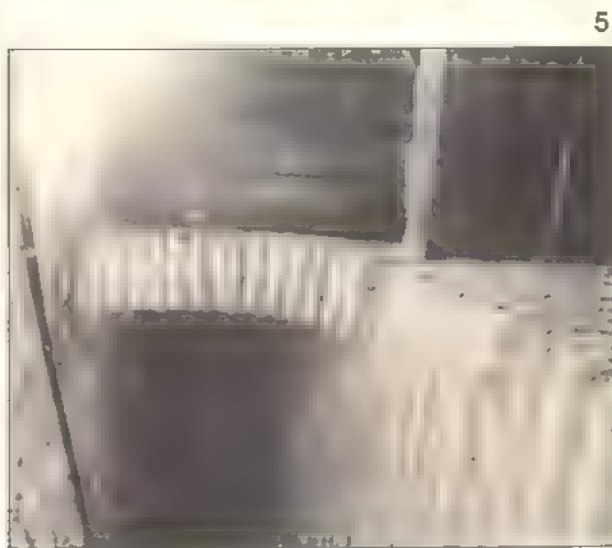
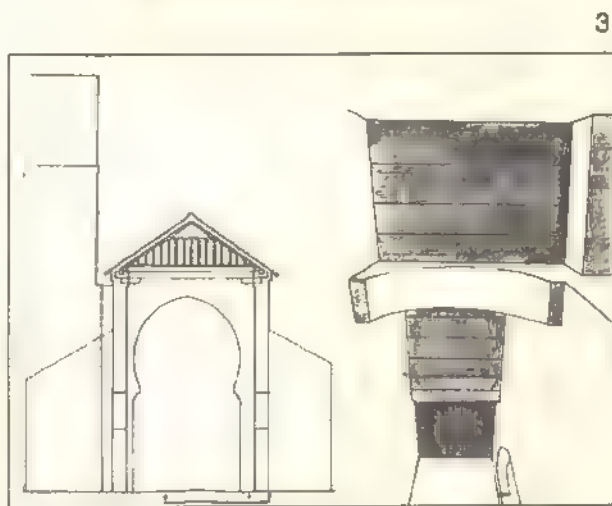
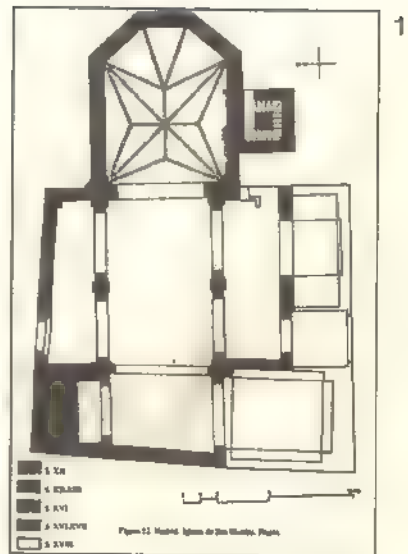
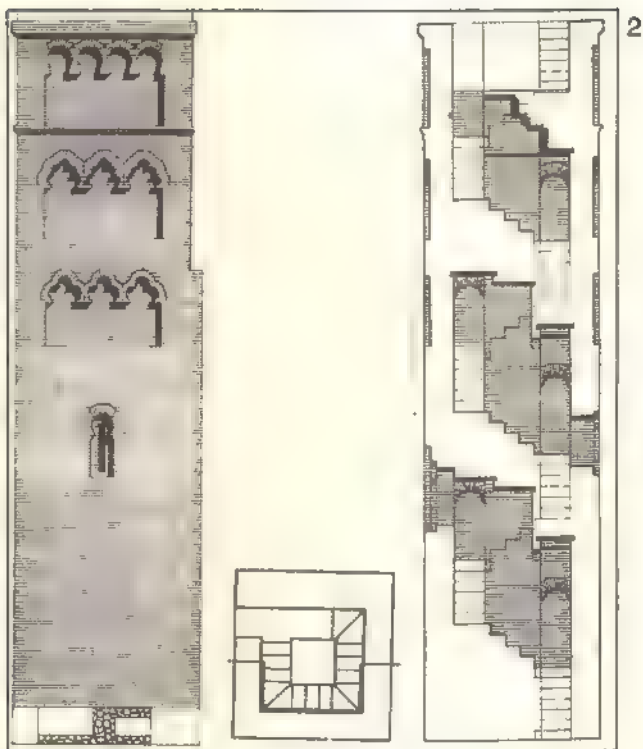
5



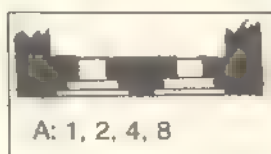
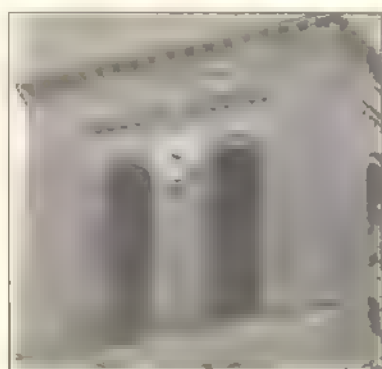
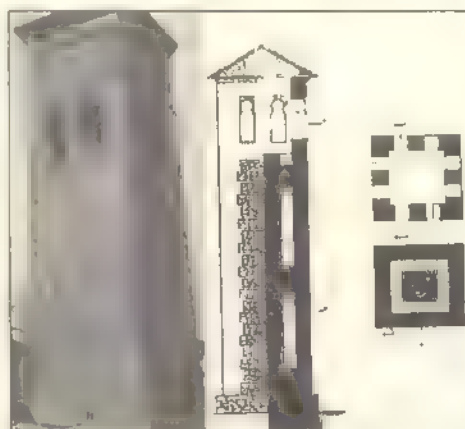
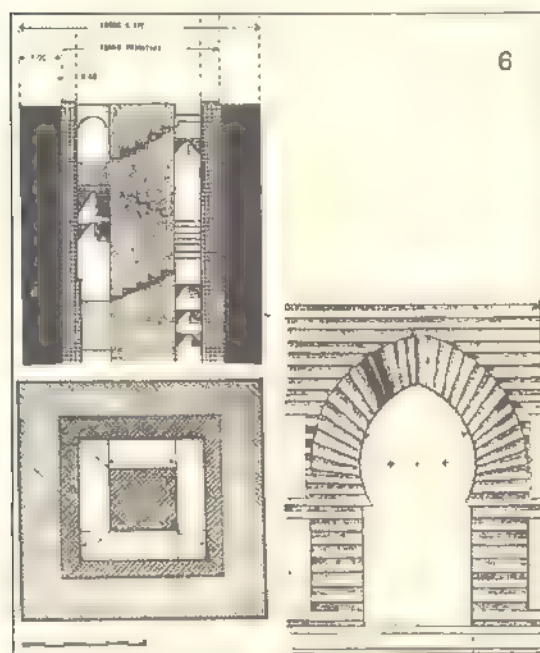
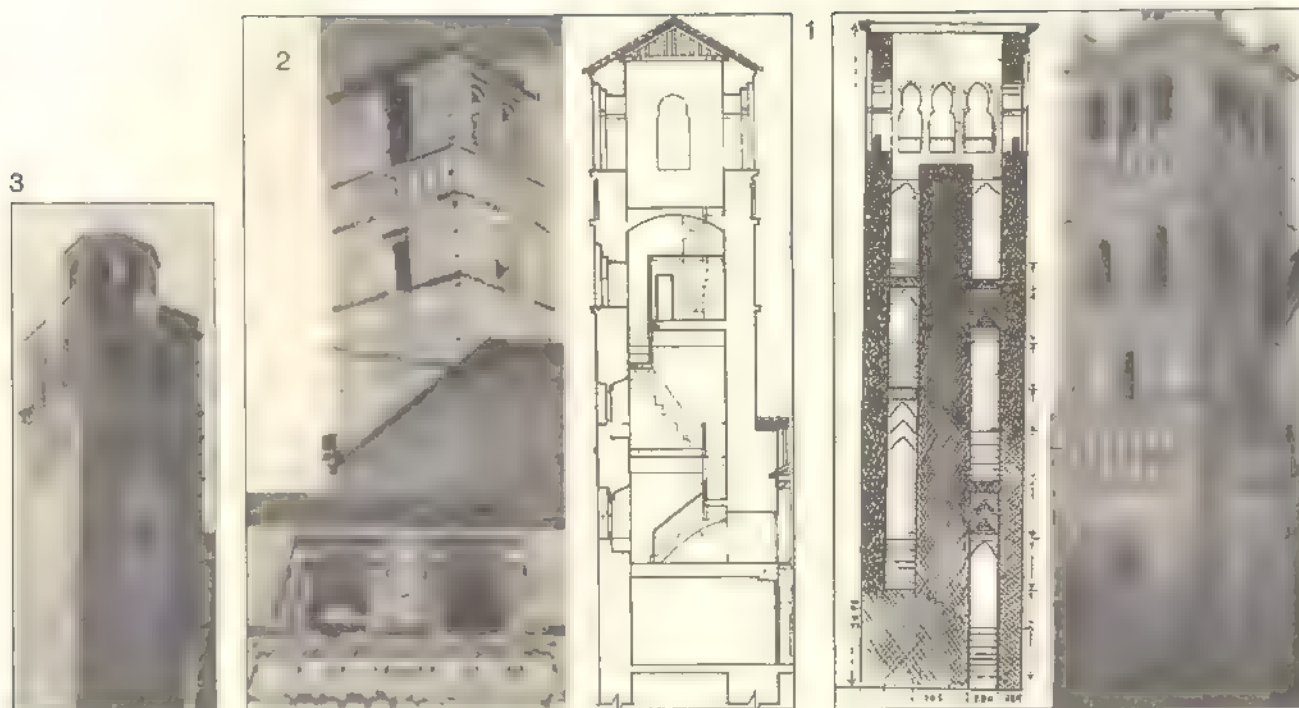
X



لوحة مجمعة 40.
أبرامج مدجنة طليطالية.



لوحة مجمعة 41:
البرج المدجن سان نيكولاس بمدريد.



A: 1, 2, 4, 8

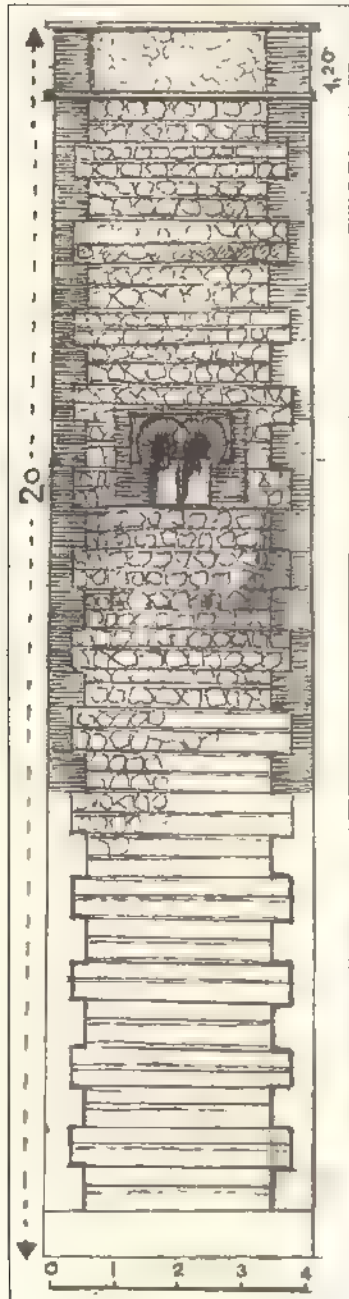
لوحة مجمعة 42
البرج المدجن في محافظه طليطله



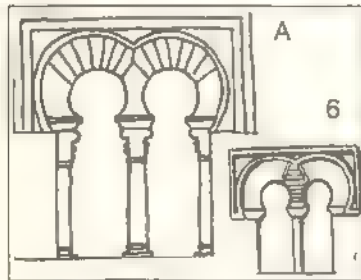
2



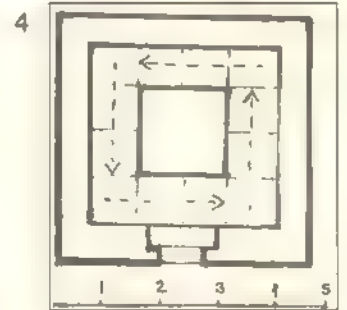
1



3



6



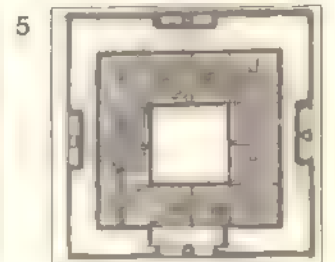
4



8

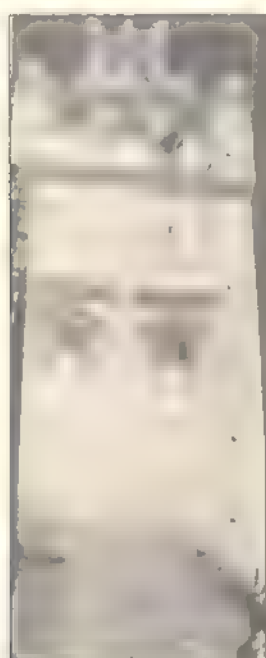
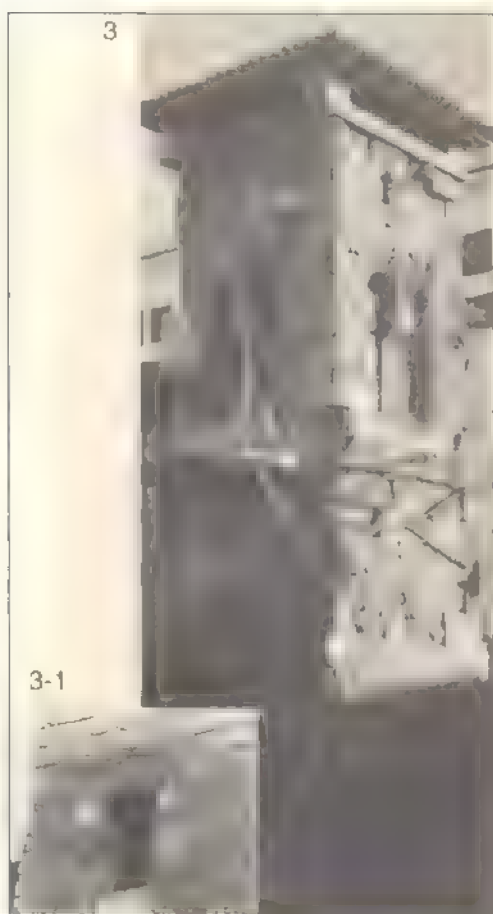


7



5

لوحة مجمعة 43:
برج سانتياجو دل آزابال.



لوحة مجمعة 44:

منارات ذات أنماط تشبه برج سانتياجو دل آرابال: A:
مئذنة ترجع إلى عصر متأخر في تطوان.



3



2



1



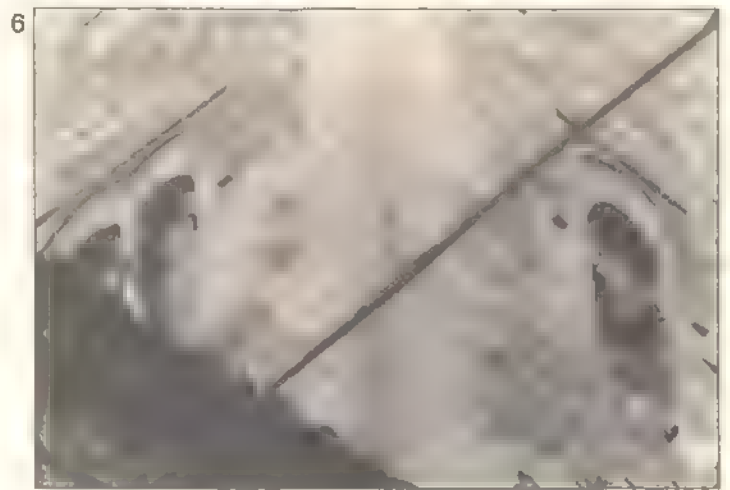
5



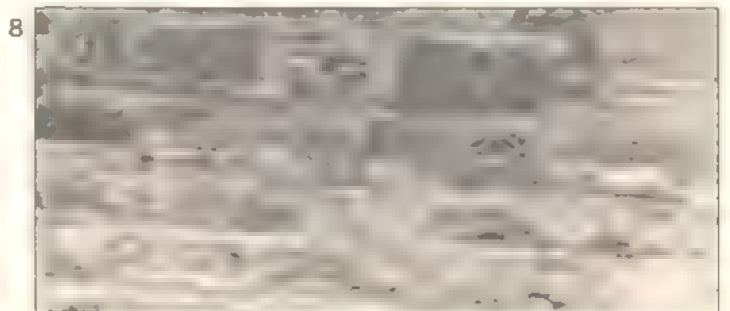
4



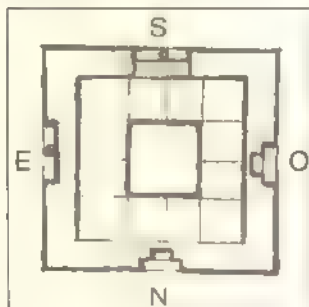
7



6



8



10



9

لوحة محممة 4٦
برج كنيسة سان بارتولوميه. طليطلة.



نفسه، وهذا المعبد الأخير يرجع إلى عام 1389م وقد هدم خلال الحرب الأهلية الإسبانية ثم أعيد بناؤه.

تعتبر البلاطة المركزية نموذجاً للعمارة الرائعة التي يرفع من قدرها وجود المقود الحدودية الكلاسيكية ذات البروز في بطنها، ويتكرر ذلك في سان خوان دي أوكانيا، وربما كان ذلك عدوى موحدية، تؤكد على عقود المحراب، في مسجد تمال. أما بالنسبة لانحناء مكتب المقعد، فإنه غير مركزي بالنسبة لبطن المقعد، وهذا يسير على النمط الخلقي وعصر ملوك الطوائف، وقد سبق وأشارت إلى الموضوع في المقود الموجودة في البلاطة الرئيسية في سان رومان، وكذا في عقود نوافذ أبراج كنيسة سانتياجو وسان بارتولوميه وسان أندرس، ويلاحظ أن هذه كلها منبثقة من أحد أبواب مسجد الباب المردوم. أما بالنسبة لما هو موحد في هذا النمط كان من الأمور المعتادة، عندما يتدخل الجص في العناصر الزخرفية وخاصة في عقد المحراب استناداً في هذا إلى ما نراه في محراب مسجد تمال ومسجد الكتبية حيث يتم الاستغناء عن السنجات مثلما هو الحال في المعبد اليهودي الطليطلي. في قرطبة هناك عقود حدوية بدون سنجحات نراها في البائكة العليا للحائط المدمج في القبة الكائنة أمام المحراب في توسعة الحكم الثاني لمسجد قرطبة؛ وهناك مؤشرات ذات طابع زخرفي تدفع إلى التفكير بأن البلاطة الرئيسية للمسجد الجامع بمدينة الزهراء كانت لها عقود دون سنجحات (انظر لوحة مجمعة 27، الفصل الثاني)؛ ولما كانت المقود جزءاً من مبنى مهم فقد كانت تتكىء على أعمدة ذات ثمانية وجوه، ربط تورس بالباس بينها وبين العمارة القوطية، غير أن هذه الأعمدة من الأجر (وهي نحل محل الأعمدة الحجرية التي جرت الإفادة منها في المساجد والكنائس السابقة في المدينة) يجب النظر إليها على أنها نموذج موحد، في المعبد اليهودي، استناداً إلى أن العمود المشيد من الأجر وليس الأعمدة الحجرية، هو الذي كانت له الأولوية في العمارة

الأندلسية وفي شمال أفريقيا خلال القرن الثاني عشر، وفي الجزء العلوي نجد عقوداً زخرفية متصلة ببعضها ذات خمسة فصوص، وهي ذات صيغة محلية تستند إلى أعمدة مزدوجة طبقاً لما سنرى فيما بعد، ويلاحظ أن مفاتيح العقود المذكورة فيها عقدة أو شكل أسطوانتي سبق أن رأينا في القطاعات الزخرفية في بعض الأبراج المدججة التي درسناها، ويكاد يكون من المؤكد أنها ذات أصول موحدية؛ أما بوائك الحائط الذي يوجد في مقدمة البلاطة الرئيسية فيضم عدة عقود مختلفة أحدها المقعد الحدوي الحاد الذي يوجد تحت عقد مفصص مكون من سبعة فصوص (7) مثلما هو الحال في مذابح الكنائس، وهذا موحد المرجع، إضافة إلى عقد متعدد الخطوط (6) سبقت الإشارة إليه في واجهة كنيسة سان أندرس. أما السقف فهو جمالوني من الخشب طراز P.Y. مع وجود أزواج من العناصر فوق كانات رائعة مزخرفة على الطريقة الطليطلية، أي دون الأشربة التقليدية التي شهدناها في نماذج طليطلية مشابهة (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 75:4)، كما سبق، في حينه، أن أشرنا إلى الأصول الموحدية لهذا النموذج الفريد من السقف.

يلاحظ إذن أن تصميم معبد سانتا ماريا لابلانكا، بدون العناصر الزخرفية، كما رأينا في المعبد اليهودي في شيقوية (لوحة مجمعة 46: A)، كان ذا شكل فيه بساطة محسوبة على شاكلة ما نجده في المساجد الموحدية، ذات الجدران والمقود البيضاء، لكن سبق كل هذا عمل زخرفي مهم من الجص نراه على النحو التالي في البلاطة الرئيسية؛ تضم طيلات المقود أشكالاً أسطوانية ذات زخارف هندسية متنوعة تحيط بها أغصان مشككة لقائف (4-1)، وسمفات مزهرة ربما نراها لأول مرة في الفن الإسباني الإسلامي في «البرج» القبة الملكية للفرقة الملكية لسانتو دومينجو بقرطبة، منتصف القرن الثالث عشر، ومع هذا لا نستبعد أصولها من مبنى موحد زال من الوجود؛ وفوق هذه الأسطوانة



حيث يلاحظ أن هذه تضم زخارف إسلامية مرسومة.

تستحق الزخارف الهندسية التي نراها في الأشكال الأسطوانية في طبلات عقود المعبد، في البوائك السفلى أن ننظر إليها بعناية، فملينا أن نتوقف عند مواضعها في الطبلات آخذين في الحسبان التوافد التي توجد أعلى البلاطات في مسجد الصالح طلائع بالقاهرة الذي يرجع إلى عام 1116م (كروزيل)، فهنا نجد أن الأشكال الأسطوانية هي من الجص أيضاً والزخارف الهندسية متنوعة في كل منها، والسبب في إيراد هذا المثال أننا نعتقد لنموذج أندلسي، اللهم إلا إذا ذكرنا في هذا المقام المحاربات أو الأشكال الأسطوانية الصغيرة أو المهداليات المفصصة التي توجد في طبلات عقود المحاريب الموحدية (مسجد شمال)، إذ يمكن القول بوجود سابقة لهذا تتمثل في عقد المحراب في مسجد الجعفرية. أقدم في اللوحتين المجمعتين 47، 48 عجالة للأنماط الأكثر تمثيلاً للأشكال الأسطوانية الطليطلية؛ نلاحظ أن اللوحة الأولى تضم ما في المعبد اليهودي وهي تلك المشار إليها بالأحرف التالية، D, E, E-1, F, G, H, I, i-1, K, M بينما تضم اللوحة الثانية من هاتين M, N, P, O؛ ولشرح أصول بعض هذه الأشكال الأسطوانية في اللوحة الأولى تقدم أنماطاً استقيناها من تشبيكات المسجد الجامع بقربطية ترجع إلى النصف الثاني من القرن العاشر، وهي A, B, C؛ أما الأشكال 1, 2 فهي سرسقية، الأولى من الجعفرية؛ ونحن نتأمل الوحدة J نجد أنها تشبيكة من القاهرة غير معروفة، بينما الذي يحمل حرف R هو من سجادة محفوظ في كاتدرائية طليطلة؛ ويرجع النمط K-1 إلى زخرفة الأجر في دلاسيو بسرقسطة، (ق13)؛ وبالنسبة للوحة 48 تسلط الضوء على التشبيكة Q التي توجد في الإفريز المريض الواقع فوق عقود المعبد اليهودي (لوحة مجمعة 46: 4) وهو يشبه إفريزاً آخر في منارة مسجد الأندلسيين بفاس (R). يرجع تاج العمود الذي يحمل حرف S إلى

هناك إفريز من المستطيلات بين ميداليات مفصصة رأينا نموذجاً مماثلاً له في المنزل المدجن للدير الطليطلي سانتا كلارا لاريال، وسوف أعود للحديث عن هذا الإفريز مرة أخرى، وبين هذا الإفريز وآخر مماثل له في الأعلى، نجد شريطاً عريضاً من الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف (4) وهذا مرتبط بالزخارف الموحدية. أما بالنسبة لتيجان الأعمدة الثمينة فهي كلها من الجص وجرى العمل فيها بعناية لزخرفتها بالأغصان والسففات المدببة ذات الموروث المرابطي، إضافة إلى أشكال ثمرات الأناناس البارزة (5)، ويلاحظ أن كلاً من السففات والأغصان تضم في قاعدتها ما يشبه السلسلة أو العقود المتتامة (5 رسم B)، سبق أن شهدناها في زخارف منبر مسجد القصبه بمراكش (A و 5) وكذا في زخارف جصية موحدية في الكتبية ومحراب مسجد توزور (تونس). نرى سفات مستقيمة في قاعدة التاج وهي مستوحاة من أخرى طليطلية قديمة سبق أن شهدناها في بعض تيجان الأعمدة بالمدينة، التي ترجع إلى القرن الحادي عشر (5, C) وفي زخارف مرابطية أيضاً. وقد ربط هـ. تراس هذه التيجان، طبقاً لأصولها، بالفن المسيحي، رغم شكلها العربي الذي أشرنا إليه. ويتحدث جومث مورينو عن عدم وجود تراسل بين بنية الأجر في الحوائط والأعمدة المشيدة والزخارف الجصية التي تقطعها، وكان ذلك نتاج عمل مجموعات مختلفة من الفنانين، أو أن الزخارف الجصية لاحقة على المبنى، وحقيقة الأمر هي أن ليس إلا ما نلاحظه في المساجد الموحدية في إقليم الأندلس وشمال إفريقيا، ومعنى هذا، في نظري، أن ليس هناك إمكانية لاعتبار أن المعبد اليهودي شهد مرحلتين الأولى بنيوية والأخرى زخرفية لاحقة عليها، كما أن هذا النموذج لم نعر له على آخر إسباني إسلامي أو مدجن سواء كان داخل طليطلة أو خارجها، ويمكن القول بأن البنائين والمزخرفين قاموا بعملهم في أن معاً مثلاً حدث في كنيسة سان رومان،



الحجر في باب عُدية بالرباط (6) ونراها من الجصّ في زخرفة ظهرت في «ساحة الشهداء» بقرطبة (7)، والوحدات 8، 10، 11 هي من المعبد الطليطلي؛ بينما رقم (9) مأخوذة من قبة الباروديين بمراكش، وهناك وحدة أخرى في مصلى سانتياجو دي لاس أوليجاس بيرغش، (ق13) (12). في معبد سانتا ماريا لابلانكا هناك عناية كبيرة بأشرطة من السلاسل ذات المقد من النمط المرابطي والموحدى (13)، (14) وكذلك الأفرز المكون من مستطيلات ذات أطراف مفصصة بين ميداليات مكونة من فصوص أربعة وأربعة أطراف (11)، وهذه لاحظنا وجودها في المنزل المدجّن سانتا كلارا لاريال بطليطلة، وهي عبارة عن أنماط ذات أصول قديمة، أموية، كانت قد حظيت بالقبول، إضافة إلى نماذج أخرى، في نقوش الأسقف، خلال القرن الحادي عشر، في المسجد الجامع بالقيروان (15).

أبرزت في سطور سابقة النمطية الغربية التي تتمثل في أن العقود الصغيرة المفصصة الخاصة بالبوائك العليا في معبد سانتا ماريا لابلانكا تقوم على كلا المودين (لوحة مجمعة 50: 3)، وأقدم في هذه اللوحة السوابق الخاصة بها، أو ما يفترض أنها كذلك، مع ما انبثق عنها في آثار لاحقة على بناء المعبد اليهودي؛ 1: من الحجارة، بملقة ويفترض أنها ترجع إلى القرن العاشر؛ 2: عقود من مسجد سفاص، (ق10)؛ 4: محراب موحدى في المسجد الجامع في ألمرية، 6: عقود موحدية من الجصّ ظهرت في «ساحة الشهداء» بقرطبة. ننقل إلى القرن الثالث عشر، رقم 5، لنجد عقوداً حفصية في صحن المسجد الجامع بالقيروان، وبالنسبة للقرن الرابع عشر، نجد، 1 - 5، من معبد الترانستو بطليطلة؛ 1 - 6: من قصر آل قرطبة في استجة، 7: من المنزل المدجّن «أولياء» في إشبيلية؛ 8: صحن الوصيفات في القصر المدجّن الخاص بالسيد بدر في ألكاثار بإشبيلية (الأعمدة الحالية جرى إحلالها خلال القرن السادس عشر)؛ 9: من زخارف

مسجد تازا، نهاية القرن الثالث عشر، وله عقد (ميمات) عبارة عن جبل مذهب فيه حلقات، وهو نقل عن السفقات المدببة المعتادة، وهذا ما نراه في المعبد اليهودي الطليطلي، في العاقبة الخارجية للأشكال الأسطوانية (لوحة مجمعة 48: O و P). وعندما نتحدث عن أصول هذه الأشكال الهندسية التي هي في أغلبها ذات أشكال سداسية أقدم النمط W الذي نجده في الأبواب القديمة لغرفة حفظ المقدسات في دير لاس أوليجاس بيرغش، وهي في نظر جومث مورينو ترجع إلى القرن الثاني عشر، بينما أرى أنها طليطلية، وأقدم أيضاً النمط المستخرج من تشبيكات، لازالت قائمة، في صحن الجصّ في «ألكاثار» دي إشبيلية، وهو في نظري موحدى أو نسخة مدجّنة من نموذج موحدى مفقود؛ ونظراً لأن أغلب الأنماط الزخرفية الهندسية في المعبد هي عبارة عن زخارف منعنية الخطوط أقول إن السوابق لها ربما كانت الأنماط التي تحمل حرف Y التي أخذناها عن تكوينات زخرفية في القاهرة.

هناك بعض الملاحظات المتعلقة باللوحة المجمعة 49 تساعدنا على إزالة اللبس المتعلق بالنماذج السابقة على المعبد اليهودي الذي يتّسم، بوضوح شديد، بوجود التأثيرات الموحدية؛ ففي رقم 1 هناك تفاصيل عقود البائكة العليا في البلاطة الرئيسية للمعبد، حيث توجد سقفتان، إحدهما أمام الأخرى، في كل فصّ، وتكرر في عقد بالبرج المدجّن سان ماركوس في إشبيلية (2) وهو يعمل بصمة موحدية واضحة؛ وفي عقد آخر ظهر في منزل «أونداء» العربي (قسطلون)، (ق13) (3) نجد هذه السفقات تكرر أيضاً، كما نجد النمط (4) يعد رسالة إشبيلية أخرى في هذا المقام، وهو موجود في صحن الجصّ في ألكاثار وفي صحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع في إشبيلية؛ ينتقل الموضوع نفسه إلى البوائك العليا في معبد الترانستو بطليطلة (5). تعتبر المحارة من الموضوعات التي تكرر استخدامها على يد الموحديين سواء على الحجر أو الجصّ؛ نجد على



جصية في حصن مدينة بومار (برغش): 10: زخارف
جصية في منزل ميسا بطليطة، 11: زخارف جصية
في منزل بيلاتوس في إشبيلية.

ختاماً نقول إن ما سبق استعراضه وتحليله في
ميدان العناصر الزخرفية نخرج منه بمحصلة هي غلبة
الجوانب الجمالية الموحدة وخاصة ذلك الاتجاه الذي
أطلقنا عليه «الموحدة»، وهو توجه متأخر زمنياً ومطبق
بشكل مكثف طوال القرن الثالث عشر في ميان ذات
وظائف متعددة، ويحتمل أن يكون المسجد الجامع في
إشبيلية هو مصدر هذه العناصر الزخرفية، وهنا نجد
من المناسب الإشارة إلى أن الزخارف المنحوتة في
الجص في المعبد اليهودي ليس لها نموذج سابق في
طليطة، فقد كانت كنائسها ومساجدها ملساء وبيضاء
أو أن لها زخارف مرسومة، مثلما هو الحال في سان
روما، لكن الشمال الأفريقي نرى فيه عقوداً وأفاريز
أعلى العوائط، فيها زخارف هندسية جرى تصميمها
سيراً على الخط الجمالي الذي نجده في سانتا ماريا
لابلانكا، مثلما هو الحال في البلاطة المستمرة في
مسجد الكتبية بمراكش، واعتباراً من وجود معبد سانتا
ماريا لابلانكا نجد الزخارف الجصية الطليطية تشهد
تقدماً مع نهاية القرن الثالث عشر، وطوال القرن الرابع
عشر متخذة التوجه النصري، إذ تجد نهراً لها ما
هو قائم في القصور والمنازل الفرناطية خلال القرن
الثالث عشر؛ نلاحظ كذلك أن كلاً من المعبد اليهودي
سانتا ماريا لابلانكا ومعبد الترانستو، قد تفوقا كثيراً،
من الناحية الفنية، على الكنائس المستمرة، وكنائس
الطقوس الرومانية، نظراً للرعاية التي كانت تحظى بها
من قبل كل من الملك ألفونسو الثامن والملك بدرو الأول،
ومن نافلة القول إنه لو أولي المورو أو المدجنين، الذين
يمشون تحت الحكم المسيحي، الفرصة لبناء مسجد
جديد فإن شكله لم يكن إلا ما رأيناه في المعابد اليهودية
وفي المعبد اليهودي بطليطة، بزخارفه الطليطية، التي
هي فن وسط نصفه موحد ونصفه الآخر نصري،

ولها عقود إسلامية أغلبها ذات بصمة محلية. ربما كان
المعيار الذي من خلاله يمكن معرفة الأهمية العددية
للإهود مقارنة بالمسلمين، يتمثل في مدى ما عليه دور
المبادة من مساحة واسعة وإخراج فني نراه في المعابد
اليهودية مقارنة بالمساجد الصغرى، مثل مسجد
السليادور ومسجد ثورنرياس، التي كان يؤمها المورو
لأداء الصلاة. أما بالنسبة للنقوش الكتابية، فإننا نجد
أن معبد سانتا ماريا لابلانكا لم يتضمن نقوشاً كتابية
عربية أو عبرية، مثل التي نراها متكررة في المعبد
اليهودي الترانستو، وهو الحالة الوحيدة التي نرى فيها،
في المدينة، بعض بقايا النقوش الكتابية العبرية على
الكمرات أو الأنواع الخشبية (لوحة مجمعة 46: A-1)
وختاماً، لا تستغرب في الفن الذي عليه معبد سانتا ماريا
لابلانكا، الذي يرجع إلى أصول خارجة عن المدينة وليس
لأصول محلية، أي أنه ذو أصول موحدة، أو أن يكون من
تأثيرات السكان اليهود الذين جرى ملئهم من إقليم
الأندلس واستقر بهم المقام في طليطة عام 1146م،
في الوقت الذي نجد فيه أيضاً أن الطائفة المستمرة
في طليطة تزداد قوة مع نزوح المستمرين من الأندلس
أيضاً وللأسباب نفسها، وعلى أي حال فلما كان الأمر
يتعلق بمعبد سامي، نقول إن المعبد اليهودي الطليطلي
كان من الممكن أن يكون الوحيد في المدينة الذي يحمل
بصمات واضحة، بنوية، من مساجد ذات مخططات
بازليكية زالت من المدينة وكانت ترجع إلى ما قبل
عام 1085م، والتي جرى تجديدها بناءً على التأثيرات
الموحدة، وإذا ما كان الأمر كذلك يمكن ربط المعبد
اليهودي بالمسجد الموحدي الجامع في إشبيلية المفعم
بالتأثيرات القرطبية، هناك بحث صدر حديثاً يتسم
بالأهمية يتناول زخارف المعبد اليهودي الطليطلي، من
تأليف N. Kubisch.

سانتا ماريا لابلانكا، رغم أن الزخارف الجصية تتسم بأنها أكثر تطوراً بالمقارنة بهذا المعبد الأخير، والسبب في هذا الوضع هو أن الزخارف الجصية المظلمة بلغت نضجها في القرن الرابع عشر، في خضم ما يطلق عليه «بالفن العربي الجديد» المستورد، في تواز مع ما رأيناه في البوائك المشيدة من الأجر في الكنائس وأبراجها، ومعنى هذا أن معبد الترانستومها للدخول في منافسة مع التوجهات الفنية المتفردة في إقليم الأندلس خلال ذلك القرن. إذن نجد أن كلاً من معبد الترانستو والمصلّى الملكي، الذي جرت زراعته في المسجد الجامع بقرطبة، فهما عناصر جمالية متماثلة، وكلاهما يرجع إلى القرن الرابع عشر. إذا ما نظرنا إلى المعبد من الخارج نجد أن العمارة المظلمة التقليدية، من الأجر، تفرض نفسها على الحائط الكائن في المقدمة (لوحة مجمعة 51، 2) وعلى نوافذ البلاطة الوحيدة (1)، وهنا نلاحظ بدهية العلاقة بين هذه النوافذ وتلك الخارجية التي نجدها في كنيسة سانتياجو النويو في طليطلة التي درسها م. ترأس؛ هذا الفن الخاص بالمعابد اليهودية يتسم بأنه له خط فاصل يتمثل في المعبد اليهودي بقرطبة، الذي قام بزخرفته مدجنون مظلمون خلال السنوات الأولى من القرن الرابع عشر.

المعبد ذو بلاطة واحدة (لوحة مجمعة 51: 3) أي أنه صالة كبرى مساحتها 9X23م و 7.50م ارتفاعاً وله نوافذ في القطاعات العليا، ذات عقود انسيابية، مفتوحة ومطموسة بطريقة تبادلية، وإلى حائط المدخل جرت إضافة بلاطة لوضع المنصة العليا المخصصة للنساء والتي نراها متكررة في المعبد اليهودي بقرطبة؛ ومصدر البلاطة الواحدة هو صالات الاستقبال في القصور المظلمة خلال ذلك القرن، ومع هذا يجب أن نقول إن مظللة كانت توجد فيها كنائس ذات بلاطة واحدة مثل سان نيكولاس وسان بيثنتي؛ وفي طليطلة هناك كنيسة سان سلبادور

تحدث مؤرخو الفن والمتخصصون في الدراسات السامية كثيراً عن هذا المعبد الذي يقع في قلب حارة اليهود الكبرى، وغير البعيد عن معبد سانتا ماريا لابلانكا، في الإطار التابع لكنيسة سانتونومي، وهو مبنى يتسم بالبساطة المعمارية الواضحة، التي لا تتوافق مع الثراء الزخرفي الذي نجده في الداخل وخاصة في الأجزاء العليا للجدران، ذلك أن الكثافة الزخرفية والتقنية العالية تذكرنا بمعابد الأزمنة الخوالي في عصر المرابطين في شمال أفريقيا؛ نجد إذن أن العناصر الزخرفية، مثلما هو الحال في معبد سانتا ماريا لابلانكا، تتسم بالتفرد وعدم التكرار، وبذلك يشكل مع العناصر الفنية التي نجدها في قصر تورديسياس وقصر بدرو الأول في ألكانتار دي إشبيلية، يلي ذلك المصلّى الملكي بقرطبة، نقول بشكل قاطع الأداء في الزخارف الجصية المدجّنة التي تضم خلاصة الفن الموحدي والغرناطي أو النصري، والفن المدجّن المظلم؛ وهو فن يتجاوز، في جودته الجيدة، الزخارف الجصية المدجّنة السابقة كافة، باستثناء الزخارف الجصية في صحن دير سان فرناندو في لاس أوليجاس ببرغش، وربما يشمل ذلك زخارف القصر الأسقي المظلم، وهذه كلها نماذج نتحدث عن «موحدية» بدهية متأخرة، ولدت فيها، طبقاً لمقولة جومث مورينو، المسيرة التالية للزخارف الجصية المظلمة قبل أن تنتقل لما هو نصري في غرناطة؛ نجد إذن أن درس «الموحدية» الذي نراه في معبد سانتا ماريا لابلانكا، وكذا الاتجاه نفسه الذي نراه في قصور تورديسياس وألكانتار بإشبيلية، كلها تفرض نفسها على مختلف العناصر الزخرفية؛ وهناك أمر مؤكد هو أن هذا الفن في معبد الترانستو يرجع بكامله إلى الفن المظلم المدجّن، وما يؤكد ذلك التقنية المستخدمة في الزخارف الجصية، ومع هذا يمكن تصنيف الأثر بكامله على أنه مبنى منقول، مثلما هو الحال في معبد

عبارة عن لفائف متوازية (13)، وقد نقلت إلى هنا من القصور الطليطلية ومن تورديسياس، وهذا أسلوب له تأثير على الزخارف الجصية الخاصة بمنصة السيدات (14).

يُتسم حائط الصدر بأنه حالة خاصة (لوحة مجمعة 52: 1)، إذ توجد فيه ثلاثة قطاعات رأسية كأنها سجادات، وهو نظام ثلاثي، أو نظام حامل الأيقونات، يتوازي مع الواجهة الخارجية لقصر بدرو الأول المدجن في ألكاثار دي إشبيلية، أو إذا ما شئنا القول، مع حوائط القبة الغرناطية في الغرفة الملكية سانتياجو دومنجو. يلاحظ أن القطاع المركزي يبدأ من ثلاثة عقود صغيرة مفصصة مسعوبة بنقاط مدنية ترجع إلى أصول موحدة، موجودة في واجهة قصر ألفونسو أونثينو Onceno في تورديسياس، وهذه العقود تضم أيضاً مجموعة من المعينات، أي القمط الموحد، وهذا هو الحال الذي نجده في واجهة القصر في بلد الوليد، وتتسم المعينات بأنها ذات فن متميز (2) ضمن الزخارف الجصية الإسبانية والسفوف المزهرة والحلقات المزهرة أيضاً، كل ذلك يجمع بين ما هو موحد وما هو تَصْري، لكن البصمة المشتركة طليطلية، وإذا ما غاب شيء، فلم يغب إفريز المقربصات، الموجود في الأعلى، ذو الأصول الغرناطية (الغرفة الملكية في سانتو دومنجو ومنزل العملاق في رندة)، والذي كان موجوداً قبل ذلك في مصلى بلين دي لوس كومندادورس دي سانتياجو دي طليطلة (1242م) وكذا في صحن دير كونثبثيون فرانثيسكا؛ أما القطاعات الجانبية فهي مقطاة باللفائف، وفي داخلها نجد نوعاً من الكيزان جاءت من القصور الطليطلية، ويلاحظ أن بداياتها في الزخارف الجصية في صحن دير سان فرانثيسكو في لاس أوليجاس دي برغش؛ وخلافاً لما عليه المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا، نجد الترانستو يضم نقوشاً كتابية، رغم أنها من النوع المأثوف، سواء كانت عربية أم عبرية، وأحد

دل أزابال القديم (أي في الربض القديم)، وكانت كذلك، على ما يبدو، كنيسة سان نيكولاس بمدير في البداية؛ هناك أيضاً مصليات مدججة في لاس أوليجاس ببرغش مثل مصلى سانتياجو، ومصلى حجري آخر في حصن برهويجا، أسسه خيمنت دي رادا، إضافة إلى مصلى آخر للأساقفة الطليطليين في حصن شقورة دي لاسيرا (جيان). نمود لمعبد الترانستو لشير إلى البوائك العليا من الداخل لنجد أنها تضم عقوداً كل عقد له سبعة فصوص تضم تحتها عقوداً حدوية حادة (6) وهذه نسخة من المذابح الطليطلية ذات الأصول الموحدة، وعقود في سان رومان، والمقود التي توجد في بداية سانتا ماريا لابلاتكا مع الأعمدة الثنائية لهذه الأخيرة، نجد في هذه المباني زخماً من العناصر الزخرفية غير مسبوق (لوحة مجمعة 51: 5، 6، 7)، حيث نجد أن المقود المفصصة محاطة بما يشبه سبعة من السفوف المتقاطعة والمزهرة الأمر الذي يشير إلى أنها تستوحي زخارف في القباب المضلعة في المصلى الملكي بقرطبة، ذي السمة الموحدة المتقدمة (ق 14)، إذ نجد أن الأوتار، ذات الخطوط المتعددة، في كانتات الجمالات المزدوجة في سقف المعبد اليهودي (انظر لوحة مجمعة 77: 6 و 7 الفصل الأول)؛ يلاحظ أيضاً أن طبلات المقود المفصصة تضم العناصر الزخرفية كافة وعلى رأسها الأشكال الأسطوانية ذات الزخارف الهندسية، مثل التي شهدناها في سانتا ماريا لابلاتكا، إلا أن التشبيكات تتسم هذه المرة بأنها أكثر بساطة (لوحة مجمعة 53: 4، 5، 6، 7، 8)؛ وفي الحوائط الجانبية، تحت المقود، هناك أفاريز عريضة فيها مستطيلات وميداليات مفصصة تحيط بها نقوش عربية من العبارات الموهودة التي تتحدث عن السعادة والنفاء، على شاكلة تلك التي رأيناها في كنيسة سان رومان؛ تضم المستطيلات نمطاً متطوراً من الزخارف «الطيمية»، التي هي من سمات الفن القوطي، وهي عبارة عن أوراق الكرّم أو شجر السنديان ولها أغصان



هذه النقوش يتسم بتطوره أما الثاني فتجده في حلقات، وتسيطر عبارات السعادة والنماء على هذه النصوص. أما في منصة النساء فتجد لفظة «الملك» وعبارة «الحمد لله» (لوحة مجمعة 53: 9، 10)، وهذا كله منبثق من الزخارف الجصية في لاس أوليجاس بيرغش وفي صالة القصر الأسقفي في قونقة، التي ترجع إلى القرن الثالث عشر. وفي منتصف السقف نجد عبارة تتحدث عن الصحة والعافية والشرف والسعادة وأن «الملك لله والحمد له»، وهذا ما نجده في قونقة وكنيسة سانتياجو دل آربال، وكذلك في تورديسياس. عند المدخل إلى مقصورة النساء نجد نصاً كتابياً آخر غير مكتمل، ينتهي بلفظة «الله» (1)؛ وهذه النقوش الكتابية تراها أيضاً في المعبد اليهودي بقرطبة.

يقدم لنا هذا الفن الذي يتسم بالثراء، بالمقارنة بما هو موحد، ونصري في غرناطة، وهو منفذ بطريقة طليطلية، مجموعة من الموضوعات ذات الطابع الموحد أكثر من الغرناطي مع تجديدات طليطلية في الزخرفة الطبيعية، كان المعبد يميل إلى كونه قصراً عن كونه دار عبادة، وكأنه دار عبادة أو مصلى ملحقاً بقصر مفترض لصموئيل ليفي أبي الماضية، مؤسس المعبد، تحت رعاية الملك السيد بدر الأول، إذ نرى إشارات تعجيد له في الزخارف الجصية، من تروس وحصى وأسود متوثبة في الزخارف الجصية ورموز بدون تنويج، لدرجة أن الملك إنريكي الثاني قد أضاف التاج في الشعار الملكي نفسه ابتداء من قصر تورديسياس ومن المصلى الملكي بقرطبة؛ ولا نجد هنا ترس الجماعة التي أقرها ألفونسو العادي عشر، وهو ترس متكرر في القصر الإشبيلي لبدر الأول؛ ويمكن القول إن هذا المعبد شيد عام 1357م سابقاً في هذا القصر الإشبيلي (1364م)، لكن سيبتهما معاً قصر تورديسياس (1344م)، وبهذا المثال القريب يمكن القول بانتهاء عهد الفن الديني المدجّن في طليطلة، لكن دون أن نعرف على وجه اليقين، فيما إذا كان قد شارك فيه

عرفاء عبريون، وهذا يعود بنا إلى زمن العصر الأول للفن المدجّن الذي نسبناه، مع بعض التحفظات، إلى الأيدي العاملة المستعمرة التي تحالفت مع الأيدي المدجّنة؛ ولا زال أمر تحديد التوجهات الفنية حسب الإثنيات في حاجة إلى البحث، غير أن ما يبدو مؤكداً هو أنه رغم وجود «الفن العربي الجديد» المستورد، نجد أن طليطلة قد اكتفت بما لديها لتخرج علينا بأعمال خاصة بها دون الحاجة إلى التكيف في أيد عاملة مستوردة، لكنها أيد أمكن التعرف على وجودها من طريق كل من تروس بالباس وأوكانيا خيمينث في الزخارف الجصية في لاس أوليجاس بيرغش، وربما أيضاً في الزخارف الجصية في القصر الأسقفي بطليطلة. ويلاحظ أن النظرية القائلة إن المعبد كان عبارة عن مصلى لقصر مفترض تتناقض مع حجم دار العبادة، وهو عندي يبدو كصالة احتفالات، من الناحية الرمزية، مثل صالات الاحتفالات الضخمة التي نجدها في قصور ورشة المورو، وميسا، إضافة إلى صالونات أخرى، تتسم بالفخامة، خلال القرنين الخامس عشر والثالث عشر وترتبط بالعمارة الطليطلية؛ هنا تكفي المقارنة بين مساحات هذه وتلك. ففي المعبد اليهودي هي 7.50×23م، وفي ورشة المورو 7.50×16.10م، ومنزل أو قصر ميسا 19.12×7م، وفي القصر الأسقفي في قونقة نجد الصالون 7.70×24.40م. هناك صالونات في الجامعة التي شيد مبناها الكاردينال ثيستوريوس في ألكالا دي إينارس ومساحاتها على النحو التالي: مصلى سان إلفونسو 9.42×27م، وصالة الاحتفالات 19.25×11.27م؛ في المدينة نفسها نجد صالون اجتماعات الأساقفة في القصر الأسقفي، 8.50×45.50م. وهنا نقول إن كل هذه الصالات، بما فيها صالة معبد الترانستو، يصعب أن نحدد فيها عدد المقاعد في المتر المربع ومع هذا يمكن القول إنها تصل في المتوسط إلى 50 مقعداً، وعلى هذا فإن ذلك يمكن أن يكون عدد المبرين، أو أكثر، من الذين يؤمنون بالمعبد الطليطلي، ومع هذا يرى

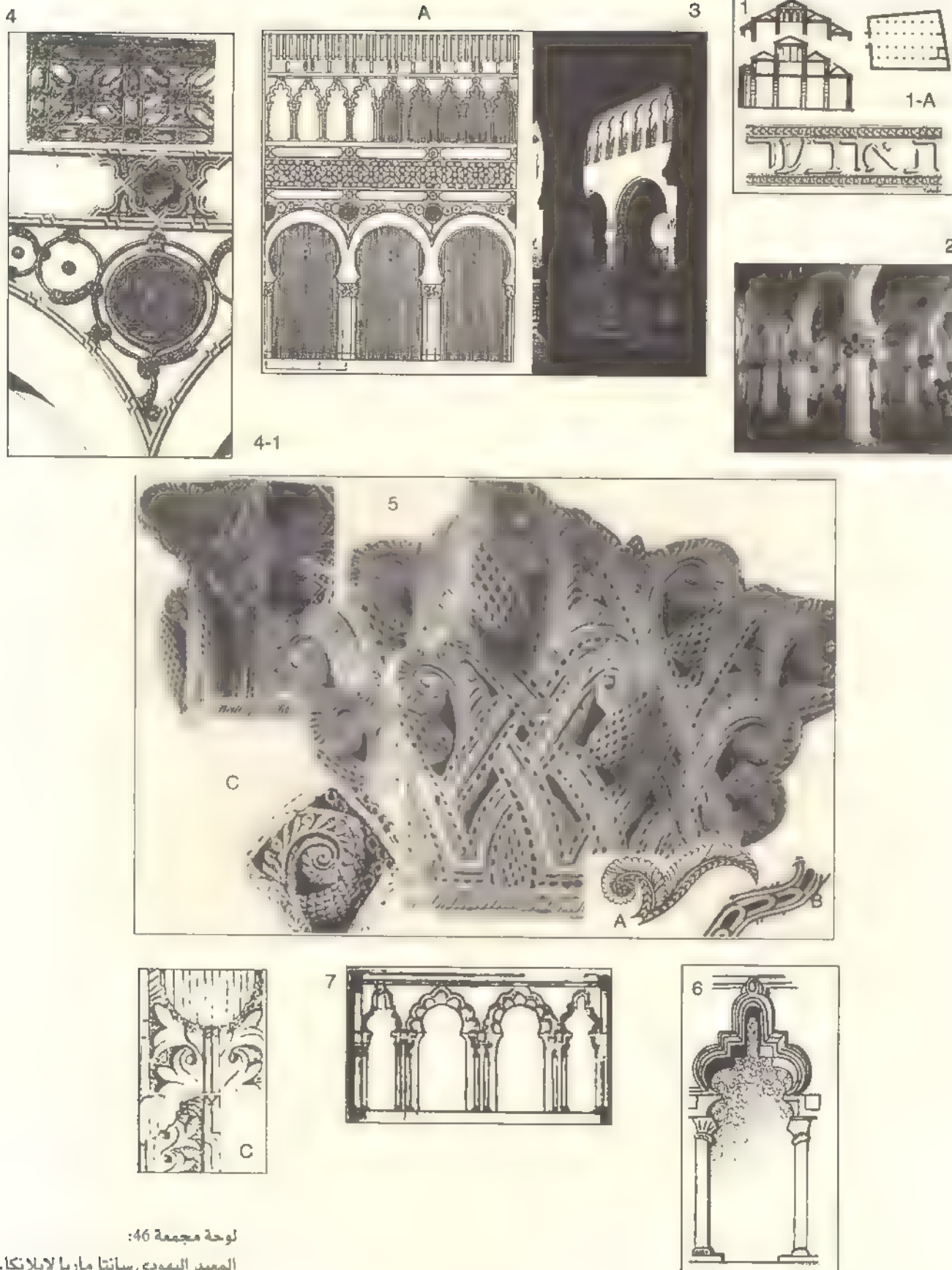


المؤرخ خوليو جونثاليث إن المعبد يتّسم بأن عمارته دعائية وليست ممارسة عملية، فهل كانت الصالة شبه خاوية على عروشها في الاحتفالات الرسمية؟

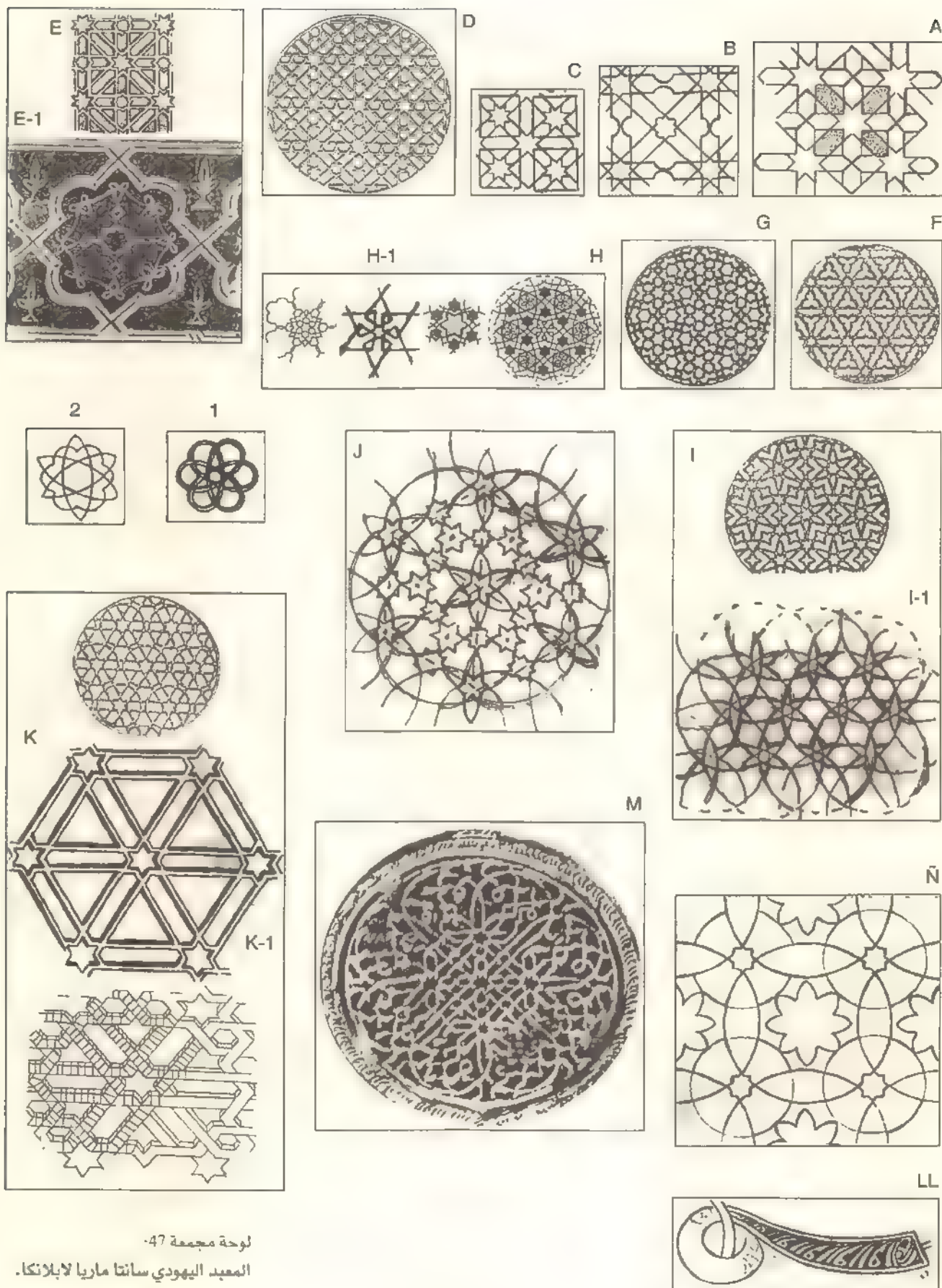
9 - النقوش الكتابية العربية في دور العبادة المدجّنة،

يتجلى تأثير ما هو إسلامي في العمارة المدجّنة الطليطلية، وينسحب هذا على دور العبادة في الهضبة العليا، في النقوش الكتابية العربية المدهونة أو المنحوتة في الجصّ وخشب الأسقف والأبواب، ونادراً ما نراها في الحجر، ومن أمثلة ذلك سائنا ماريا دي أنتينا (وادي الحجارة)، اتخذ الملوك والأساقفة والنبلاء هذه النقوش الكتابية التي تدعو إلى الرحمة والمغفرة والتي كانت توجد في المساجد والقصور العربية، في قصورهم الجديدة وفي العمارة الدينية، ومن الحالات المشابهة لهذا ما نجده في الفن النورماندي Siculo-normando في صقلية. إنها نقوش تتنقل من مسرح لآخر دون أن تكون هناك سابقة تتمثل في نقوش كتابية قوطية. هذه الزخارف الرائعة على الحوائط هي واحدة من الخصوصيات العربية؛ يظهر لفظ الجلالة في دور العبادة المسيحية واليهودية وكذلك في الأقمشة المخصصة للموتى (الأكناف) وملابس الأساقفة (لاس أويلجاس دي برغش)، ويلاحظ أيضاً وجود نوع من التبادل، في نماذج زخرفية جصّية، بين لفظ الجلالة ولفظة Deus بالقوطية في الإطارات الأيقونية نفسه (زخارف جصّية في حصن مدينة يومار)، ومن البديهي أنه من المستحيل أن نجد عكس ذلك في المساجد والقصور العربية في أزمنة أخرى، اللهم إلا باستثناء لفظة Jesus، (المسيح أو، Maria مريم في بعض زخارف المساجد الجزائرية أو المغربية في مرحلة متقدمة، وكان الأكلهوس على وعي تام بما يفعل- وكان الأساقفة، إزاء هذا، يفضون الطرف، وربما

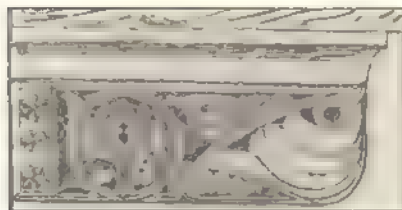
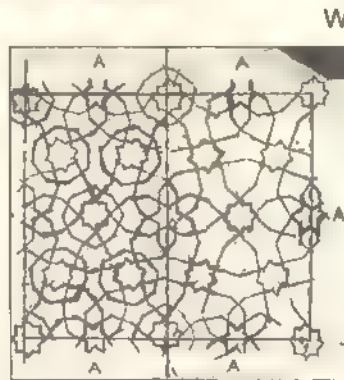
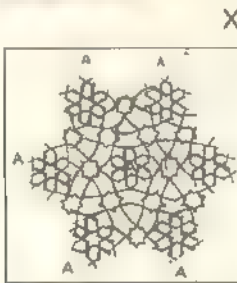
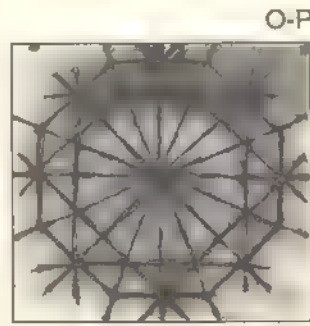
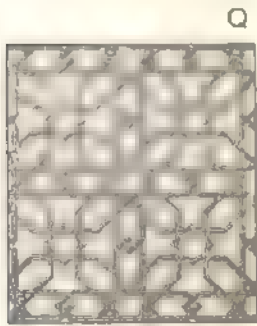
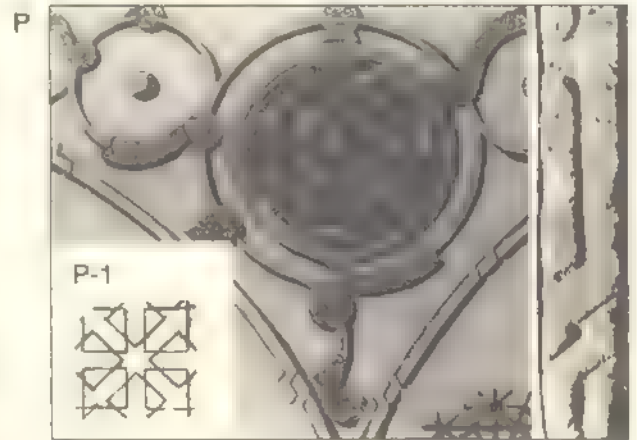
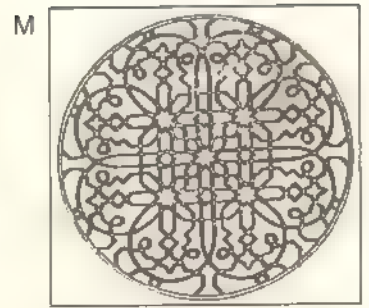
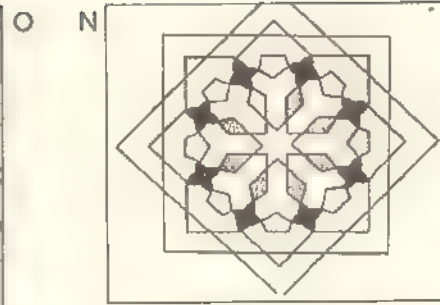
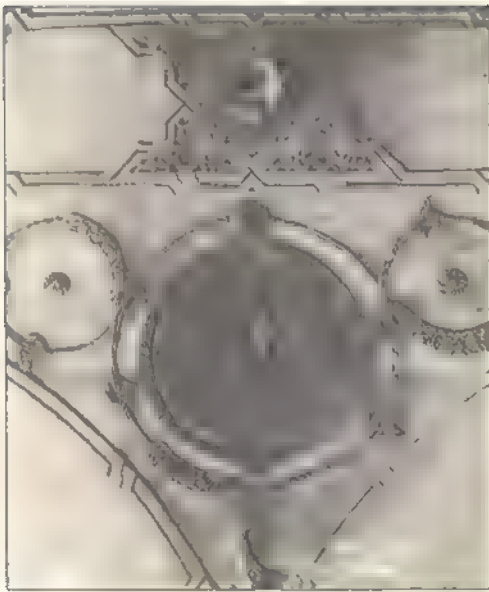
كانوا يميلون إلى ذلك أو قد اعتادوا على الثقافة العربية ابتداء من الأسقف خيمنت دي رادا الرجل الذي كان شديد التسامح في هذا السياق، والشئ نفسه ينطبق على قصره الأسقي وعلى لاس أويلجاس بيرغش، حيث نجد نقوشاً كتابية عربية كوفية، وذات خطوط مائلة حيث لفظة الجلالة هي التي تحتل الصدارة؛ هذا الانصياع، أو الاهتمام بثقافة المهزوم ينبغي أن ننظر إليها في إطار تحديد ماهية الفن المدجّن: أي الفن والإتقية أو «الدين» الإسلامي الذي ظل في الأراضي المسيحية، وهي ظاهرة تمثل التمايش أو التسامح نراها تطل علينا في الخطاب المعماري والزخرفي على مدار فصول هذا الكتاب. هناك تنويعات ذات طابع تقني أو يدوي هي أن هذه التعبيرات كانت لصيقة بالأيدي العاملة الإسلامية الغاضمة للمسيحيين، وهي أيد ظلت تمارس الفن الذي كان عليه سابقوهم، ومن هذا نفهم أن من نفذوا الزخارف الجصّية والخشبية من المؤكد أنهم من المورو؛ ولترك الإنشاءات جانباً، حيث هناك تبادل بين أيد عاملة وأخرى، مسيحية ومسلمة، لنقول إنه كان من المعتاد، ابتداء من القرن الرابع عشر على الأقل، أن تكون الزخارف الجصّية والأخشاب من الحقول التي تقتصر على المسلمين، أو الشئ نفسه وهو أن الزخارف في الداخل، التي اتسمت بالاتساق، خلال القرون اللاحقة على الغزو المسيحي، والتي تحمل الأسلوب العربي المرابطي، والموحدي والنصري، غير قابلة للانتقال إلى المسيحيين. كما أن تنفيذ النقوش الكتابية العربية أو «الفن العربي الجديد» يمكن أن يتّسم ببعض المقبات الفنية رغم أن المهم هو قيام الفنانين بنقل بعض الشعارات والمباريات التي كانت في العصر العربي وكرروها، ولكن دون النظر إلى البعد الخاص بإطرء الحاكم اللهم إلا بعض المباريات التي نجدها في ألكاثار دي إشبيلية الخاص بالملك بدرو الأول، إذ نجد اسمه في سياق نقوش كتابية غرناطية أو نصرية. كما نجد أن أمانور دي لوس ريوس قد قرأ نصاً عربياً



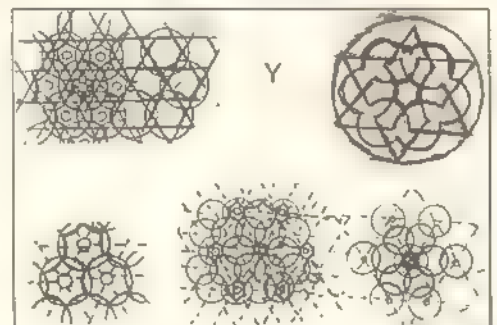
لوحة مجمعة 46:
المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



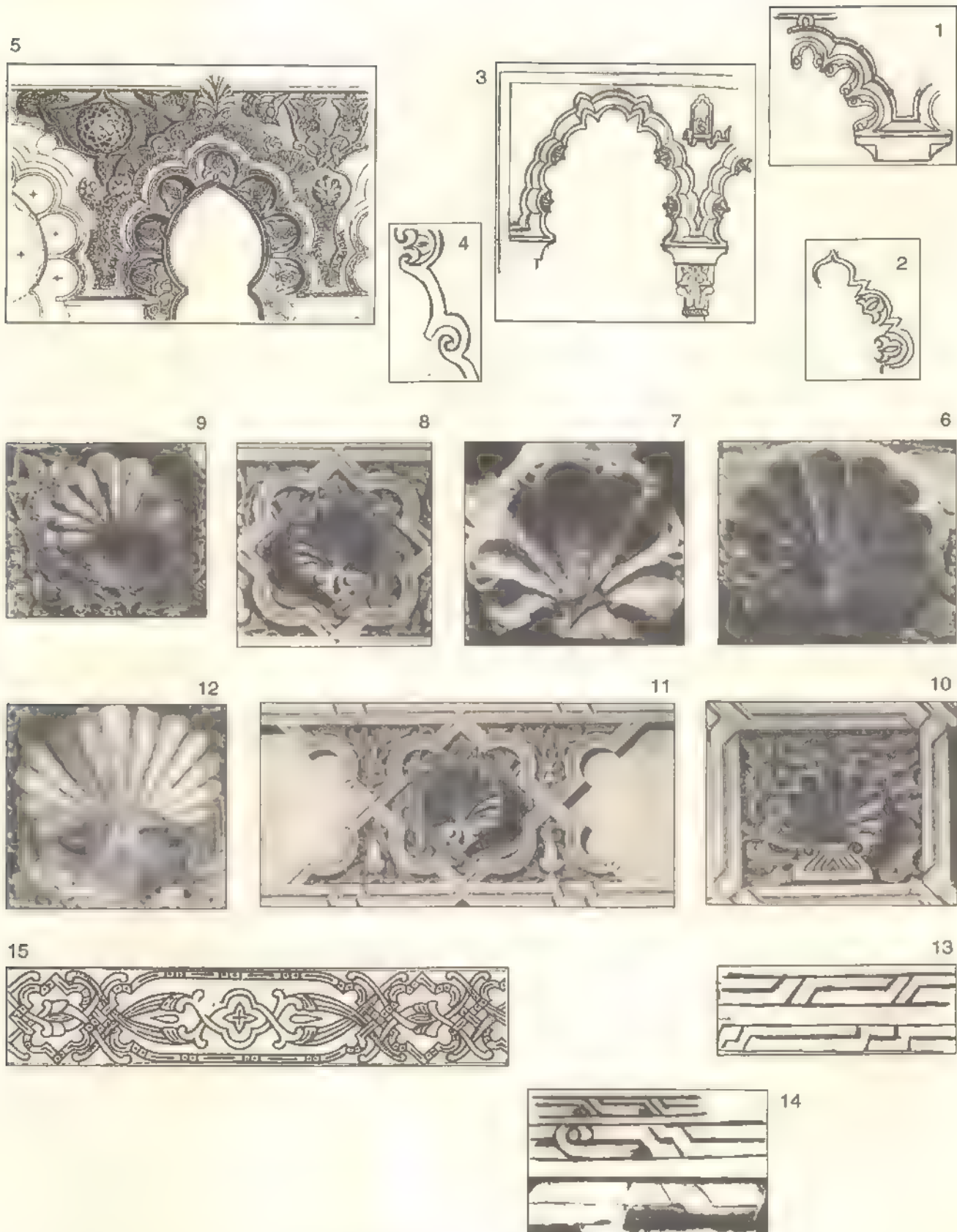
لوحة مجمعة 47-
المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتنكا.



Z



لوحة مجمعة 48
المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.



لوحة مجمعة 49:

المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، توازيات، ونماذج سابقة.



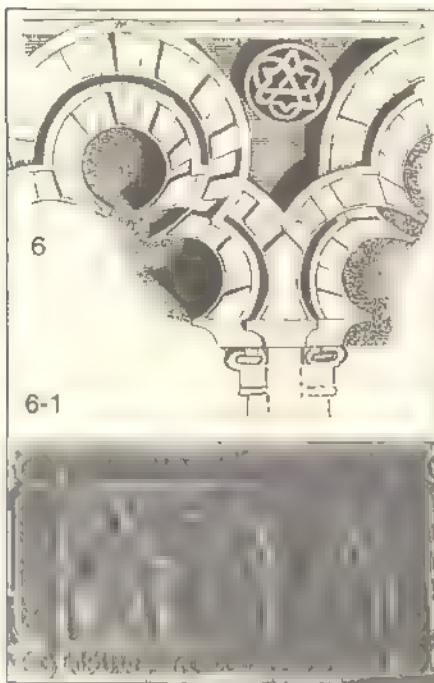
3



2



1



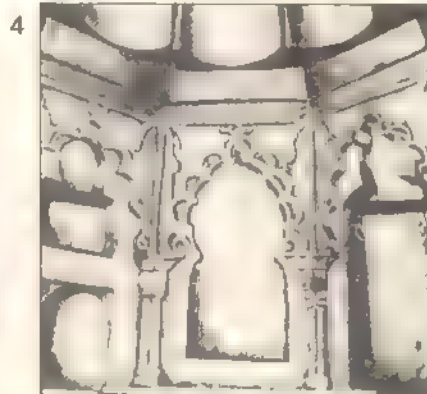
6

6-1



5

5-1



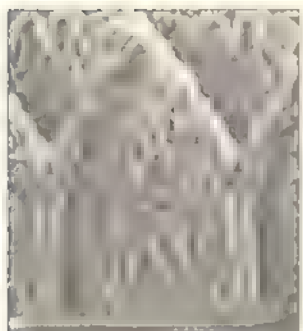
4



7



8



11



10



9

لوحة مجمعة (أ)
المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، تواريات، ونماذج سابقة.



جصياً في القصر المسمى كونت استبان بطليطلة (ق 15-16): «القديسة مريم هي مرشدي». نجد أيضاً أن الفن المدجّن الإشبيلي قد شهد استمراراً للنقوش الكتابية الموحّدية التي لم يطرأ عليها إلا تغيير ضئيل، وقد درسها أوكانيا خيمينث في صالة العدل في ألكاثار. ثم نجدها في الزخارف الجصّية في قصر بدرو الأول، ومنزل أوليا وقصر آل قرطبة في استجة. في قرطبة هناك بعض الزخارف الجصّية في المصلّى الملكي بالمسجد الجامع؛ وخلال عصر كل من الملك ألفونسو الثامن وفرناندو الثالث وألفونسو العادي عشر وبدرو الأول وإيريكي الثاني، نجد نقوشاً كتابية عربية في القصور والمصليات تمكس تشابكاً بين النقوش الكتابية الأندلسية والطلطلية؛ غير أن ما حدث في أرغن كان المكس، فرغم كثرة المنشآت المدجّنة لا نجد إلا القليل من النقوش الكتابية العربية، والشيء نفسه، أو أقل منه، نجده في الفن المدجّن الإشبيلي.

تضم دهانات ورسومات كنيسة سان رومان نقشاً كتابياً عربياً يتحدث عن السعادة والنماء مثل تلك العبارات التي شهدناها في الزخارف الجصّية في صحن دير سان فرناندو في لاس أوليجاس بيرغش؛ والشبه نفسه نجده في سقف كنيسة سان خوان دي أوكانيا ولكن دون أن نلاحظ في الأولى والثانية وجود لفظ الجلالة، ولو أننا نجده، أي لفظ الجلالة، في أنماط مختلفة في الصحن المذكور بيرغش، وهي نقوش كتابية تسير على الأسلوب والمحتوى الذي نجده في الزخارف الجصّية المرابطية في مسجد القرويين بفاس، وهي الحالة نفسها التي نجدها في الزخارف الجصّية في متحف الآثار بطليطلة، التي ترجع، في رأي جومث مورينو، إلى القصر الأسقفي بطليطلة، في زمن الأسقف خيمينث دي رادا؛ نواصل رؤية هذه النقوش الكتابية في صحن دير كوثبثيون فرانثيسكا الطليطلي، ومصلّى سانتياجو في دير لاس أوليجاس بيرغش؛ وفي طليطلة نفسها نراها في أسقف سانتياجو دل آرابال وهي المعبّد اليهودي

الترانستو؛ في هذا المعبد الأخير نجد تمايلاً بين لفظ الجلالة ويهوا Jehova بالأحرف المبرية لهذا الأخير؛ ونشهدا في غرفة حفظ للمقدسات في كنيسة سان خوستو بطليطلة؛ وفي إيسكاس Illescas (طليطلة)، نجد زخرفة جصّية لشاهد قبر. أشرت قبل ذلك إلى نقش كتابي عربي على الحجر في باب كنيسة سانتا ماريا دي أتينا إلى جوار نقش كتابي قوطي يتحدث عن تكريس الكنيسة عام 1122م في عصر ألفونسو الأول، ويتحدث النص الكوفي عن أن «البقاء لله»، وفي كنيسة سان سلبادور دي لاس أوليجاس بيرغش نجد نقوشاً كتابية عربية بالخط الكوفي يتحدث عن السعادة والنماء، وأن «الله خلق الأرض والمالعين» و«الحمد لله الذي خلق كل شيء». في أرغن أجد أن السقف الرائع لكنيسة سانتا ماريا دي مديا ييّا في تروال، يضم نقشاً كوفياً بالخط المزهر عبارة عن لفظ الجلالة، كما نجد أيضاً في مصلّى سان بارتولوميه دي قرطبة؛ وفي الصالون الذي يحتمل أنه صالون مجمع الأساقفة في القصر الأسقفي في قونقة نجد لفظ الجلالة منقوشاً على النوح الذي نراه في سقف سان ميان في شيقوية، وفي سقف كنيسة دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة. وورد في الجزء الثالث من هذه السلسلة التي كتبها بعنوان «العمارة في الأندلس: عمارة القصور» مجموعة من النقوش الكتابية العربية والمدجّنة أقدم بعضاً منها من تلك التي نجدها في مباني دينية (لوحة مجمعة 1-53): لفظ الجلالة منقوشاً على الحجر في مدينة الزهراء (ق 10)، 2: صالون القصر الأسقفي في قونقة؛ 3-4: لاس أوليجاس بيرغش؛ 5-، 6: مصلّى سانتياجو في لاس أوليجاس بيرغش؛ 7: سقف كنيسة سانتا ماريا في تروال؛ 8: خشب طليطلي؛ 9: عبارة تشير إلى النماء والسعادة، في طليطلة؛ كنيسة سان رومان وكنيسة أوكانيا وكنيسة سانتياجو دل آرابال والمعبد اليهودي الترانستو، ودير سان كليمنتي؛ 10: عبارة «الحمد لله على نممه» نجدها في إشبيلية وطليطلة؛ 11، 13:



المصلّى الملكي بقرطبة؛ 12: مصلّى سان بارتولوميه بقرطبة؛ 14: من الحجر في واجهة كنيسة سانتا ماريا دي أنيتا (وادي الحجارة)، هذا الولع بالنقوش الكتابية الثنائية اللغة يوازي الثلاثة اللغوية (المربية واللاتينية واليونانية) التي نراها في نقوش في البلاط النورماندي في باليرمو، حيث نجد نقوشاً كتابية عربية حصرياً في المصلّى الملكي أو في الشريط العلوي في القصر المسمى القبة أو قصر ريزة.

10 - فن التصوير العربي في دور العبادة والمصليات المسيحية،

كان من سمات الفن الإسلامي عدم تصوير أي شكل إنساني أو حيواني، وقد فرض هذا الاتجاه نفسه في المشرق ابتداء من القرن السابع، غير أن الفن المدجّن، في الكنائس والمصليات، أخذ يقبل بمبدأ التصوير بشكل تدريجي، وكان الاتجاه هو تصوير الحيوانات بشكل رمزي أو مستتر، وينطبق هذا على حقل الزخرفة الجصية والخشبية والحجرية، وهنا نرى حيوانات خرافية رومانية وعربية متداخلة فيما بينها، غير أن المدلول يتّسم بأنه غريب في معظم الحالات، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما نجده في صحن سان فرناندو بدير لاس أوليجاس بيرغش بقبابه المليئة بالأشكال المربية المسيحية؛ كذلك الأمر في كنيسة سان رومان الطليطلية التي يجب أن نتناولها على أنها «المصلّى الملكي في باليرمو»، حيث تتلاقى أيقونات القديسين، بأسلوب روماني، وطيور ذات نمطية تتعلق بالفن الإسلامي، وحروف عربية، وهذه الأخيرة تعتبر امتداداً للزخارف الجصية التي أشرنا إليها في لاس أوليجاس؛ ولم يكد النموذج الذي نجده في سان رومان يجد صدًى في باقي دور العبادة الطليطلية الأخرى، ويسري ذلك على الفن المدجّن في أرغن؛ ومع انتهاء القرن الخامس عشر، وعلى مدار النصف الأول من

القرن التالي، نجد بعض الأسقف الخشبية لكانس، في الهضبة الشمالية الملحقة، وبها بعض الأشكال العبة المرسومة وهي عبارة عن أيقونات تعكس ما في القصور أو منازل النبلاء الإشبيليين والطليطليين خلال القرن الرابع عشر، وهي الأشكال التي تمكنت من الاستقرار داخل قصر بهو الأسود بالعمراء. غير أن هذا الموضوع يتّسم بعدم الاتساق، ونرى تنويعته في بعض الأعمال التي تضمها اللوحة المجمعة 53-2؛ وابتداء من رقم 1، من العاج الذي يرجع لعصر الخلافة، إذ نجد الطلوايس متقاطعة الأعناق، نلاحظ وجود أشكال مسيحية أو مدجّنة، 2: من الحجر، في كاتدرائية بلاسنيا؛ 3: من زخرفة جصية في كنيسة سانتا ماريا دي إيسكاس (طليطلة)، 4-5: تاج من سانتا ماريا دي مونتيرو (قرطبة)؛ 7: دهان لسقف سانتا ماريا دي تروال؛ 8: من كمر في كاتدرائية سلمنقة القديمة، 9: من ضريح في كنيسة كريستو دي شنيروس (بالنسيا)؛ هناك أيضاً موضوع الغزلان المكونة من ثنائيات 1 - 6، من العاج العربي، متحف اللوفر، حيث تتكرر في الواجهة الحجرية لكنيسة ماجدالينا في تلمبة (تابازة)، 6: زوج من الطيور، من أصول عربية، نراه في بعض الأخشاب المدجّنة المدهونة، وهي طليطلية على ما يبدو، في متحف قطالونيا 10؛ وفي الكاتدرائية القديمة بسلمنقة حيث نجد كمرات تضم الموضوع رقم 16، الذي يتكرر في الأخشاب الطليطلية التي ظهرت في حارة اليهود. أما بالنسبة للأسد الرابض يجدر أن نبرز الأشكال التي نجدها في التوابيت الحجرية في لاس أوليجاس بيرغش 14؛ ومن طليطلة نجد رقم 11 من الجص، أما رقم 12 فهو في الجزء العلوي للمصلّى الملكي بقرطبة، ورقم 15 من كرسي نصري أو مدجّن في كورس سانتا كلارا دي موجير (ويلبة)، أضف إلى ذلك رقم 13 في واجهة حجرية لكنيسة إشبيلية.



ملحق: عقود العمارة الإسبانية الإسلامية والمدجّنة،

الأصول والتطور:

يشعر المرء بالدهشة لعدم وجود دراسة خاصة بالمعقود المتيقة أو الزخرفية في الفن المدجّن، إذ بدون ذلك يصبح من المستحيل أن نتجّع في الحكم على تطورات هذا الفن ومراحله في مختلف المستويات الإقليمية، وليس حقيقة القول بأن المعقود، بصفتها موروثاً من العمارة الإسلامية، جرى رسمها وتوزيعها على الآثار المدجّنة حسبما اتفق، دون نظام متبع أو خطة موضوعية سلفاً، في المذبح أو في الحوائط المستقيمة الخطوط والأبراج. وقد تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول أشرت إلى أن من بين الفنون الإقليمية المدجّنة لم يصلنا إلا ما في إقليم أرغن وفيه عدد قليل من المعقود المرسومة على الطريقة الإسلامية؛ وعكس ذلك هو ما نجده في طليطلة حيث فيها الوفرة والتنوع سواء كانت المعقود راجعة إلى موروث محلي أو من أصول موحدية؛ كما أن أرض إقليم الأندلس اعتباراً من عام 1248م كانت تزرع تحت شعاع التأثير القادم من المسجد الموحدى الجامع في إشبيلية مع الخيراندا كرمز لها، وهنا نجد أن إشبيلية تمثل بالمباني المدجّنة المصحوبة بالمعقود المتنوعة، وأصبح لها تأثير لم تقلت منه العمارة الطليطلية ابتداء من نهاية النصف الثاني من القرن الثاني عشر. إنه «الفن العربي الجديد، الطليطلي الذي تحدثت عنه كثيراً في الصفحات السابقة، وتبدّت عقود الخيراندا وعقود منارات المساجد الكبرى مثل مسجد حسان بالرباط ومنارة مسجد الكتبية بمراكش وقد أضيفت إلى كافة المباني الطليطلية على قدم وساق مع الموروث العربي المحلي، وعلى هذا فمتدما نحدد ماهية الفن المدجّن القشتالي علينا أن نمطي أولوية للمعقود التي جاءت من المصنّات الإسلامية ومن مآذنها التي جرت إقامة الأبراج على شاكلتها، والواجهات التي على

شاكلة وواجهات المساجد الكبرى التي كانت في الأزمنة الغوالي، مع إضافة الأعمدة المشيدة أو الأكتاف في الأطراف تتوجها الكواويل modillones ذات الموروث الموحدى، إضافة إلى أشرطة من المعقود المزدوجة، الحدوية والمفصّصة، الداخلة في المذابح الرومانية المشيدة من الآجر وكأنها جواهر تتلأل مأخوذة من «الفن العربي الجديد» الصالح للتصدير إلى أرجاء الهضبة العليا كافة. أضحى المعقود الحدوي الكلاسيكي العربي المكان للمعقود الحدوي العاد وللمعقود المفصّص المكون من ثلاثة وخمسة فصوص محلية، مجدداً بالفصوص السبعة والتسعة وما هو أكثر من ذلك، وتقوم هذه بدور الإحاطة بالمعقود الحدوية الحادة، مع إمكانية وجود حدائر لها جميعها على المستوى نفسه، على الطريقة الموحدية، وذلك أمام المعقود المتراكبة القديمة ذات الحدائر التي تقع على مستوى مختلف؛ وفي كثير من الأحيان نجد المعقود (نموذج ذلك هو إقليم الأندلس بالكامل) تبدو نماذج عربية منعزلة في كنائس مسيحية بالكامل، ويرى بعض الباحثين أن وجود هذه المعقود ليس كافياً لتصنيف الكنيسة على أنها مدجّنة، وهذا كله عكس ما نجده في طليطلة وأجوارها القشتالية، حيث نجد أن تخطيط الكنيسة عبارة عن هجين يضم الكثير من العناصر العربية مقارنة بالمسيحية، ويصبح المعقود الحدوي ووجوده الطويل والممتد خبر دليل على هذا، وقد أدى أفضل استخدام المعقود العربية في أرغن إلى التقليل من قيمة الفن المدجّن في هذا الإقليم رغم أنها تضم الموضوعات الهندسية التي تغطي الأبراج والمذابح والواجهات؛ فمت بجمع المعقود العربية والمدجّنة، غير أنني يجب أن أشير إلى أن ما جمعت ليس استقصائياً، بل هو مؤشر مهم من حيث تحديد الأصول والمصادر، وكتملة لهذا نجد الدراسات الخاصة بكل مسجد ودار عبادة مدجّنة، إضافة إلى البند الخاص بالمسجد الجامع في إشبيلية ومساجد أخرى في المحافظات سوف أقوم بتحليلها كختم للمعمارة الدينية.



الخيراندا؛ 12: باب الدخول إلى صحن مونتريا في القصر المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية؛ 13: الجزء العلوي لمنازة أرشيث في ملقة؛ 14: المصلّى الملكي في قرطبة؛ 15: القطّاع الخارجي للقبّة الذهبية في قصور تورديسياس؛ 16: صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية؛ 17، 18: باب الشمس في طليطلة؛ 19: كنيسة سانتا في Fe، لوس كومندادورس دي سانتياجو، طليطلة، نجده متكرراً في مذبح سان سلبادور في طليطلة؛ 20: برج أوتيبو الأرغني؛ 21: واجهة سان ماركوس في إشبيلية، 22: بائكة ظهرت في حائط بلدية طليطلة؛ 23: كنيسة سان يدر في ولبه، 24: كنيسة سانتارياس (بلد الوليد)؛ 25: المصلّى الذهبي في قصور تورديسياس؛ 26: نافذة في قصر آل قرطبة في استجة؛ 27: عقود حجرية في صحن سان خوان دي دويرو (صوريا)، (ق 12)؛ 28: الطابق العلوي للهرج إسبانتايروس الموحد في قبة بطليلوس. وبالنسبة للمقود المتقاطعة انظر الفصل الثاني (لوحة مجمعة 58 a, b).

لوحة مجمعة 57: عقود حدوية حادة؛ 1: واجهة المسجد الجامع بقرطبة، توسعة المنصور بن أبي عامر، 2: المسجد الجامع بالقيروان، 1 - 2: منارة مسجد القباب الأربع، إشبيلية، 3: الخيراندا، 4: مسجد مرتولة الموحد (البرتغال)؛ 5، 6: مسجد الكتبة بمراكش؛ 7: باب سور ليلة، 8: الطابق الثاني في برج الذهب بإشبيلية، 9: جب غرناطي، 11: نافذة مقر قصر ألكاثار المسيحي بقرطبة، 12: باب حصن خيمينيا في لافرونثيرا (قادش)؛ 13: عقود طليطلة متقاطعة، 14: باب بيساجرا القديم بطليطلة، 15: نموذج لعقود طليطلة مدجّنة، برج كونثبشون فرنسيسكا؛ 16: مذابح طليطلة؛ 17: مسجد سان سلبادور بقرطبة، 18: وادي الكنار (إشبيلية)، كنيسة سانتا ماريا؛ 19: من البرج المدجّن سانتا ماريا دي أوكانها (طليطلة)، 20: مبد سان يدر في بويهيجا (وادي الحجارة)؛ 21: أبراج

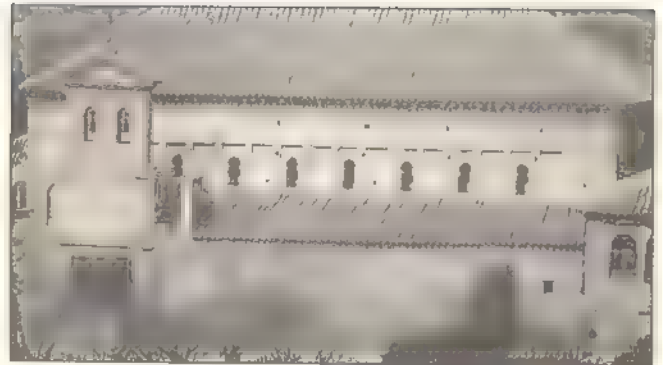
لوحة مجمعة 54: عقود حدوية كلاسيكية أو عقد قوطي؛ 1، 2: باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة، 3: عقد الكنيسة المستعربة سان ثيريان دي ماثوتي؛ 4: عقود برج كنيسة سان نيكولاس بمديرد؛ 5: من باب مسجد جامع في سوسة (تونس)، 6: من باب السور العربي ماكيدا (طليطلة) الذي يرجع لعصر الخلافة؛ 7: من مسجد الباب المردوم بطليطلة؛ 8: من جسر القنطرة بطليطلة؛ 9: باب بيساجرا القديم بطليطلة؛ 9-1: عقود في منزل سانتا كلارا لاريا (طليطلة) المدجّن؛ 10: عقود في قصر ملوك الطوائف في طليطلة، 11: عقد المنزل العربي الكائن في شارع بولاس بيفاس (طليطلة)؛ 12: نافذة في الأبراج الطليطلية؛ سانتياجو دل أرابال وسان بارتولوميه دي طليطلة، 13: نافذة طليطلية أخرى في برج سان أندرس؛ 14: نافذة في الخيراندا، إشبيلية؛ 15: نافذة مطبوسة في منارة محراب مسجد تلمال الموحد، 16: نمط من مذبح الكنائس في شمال قشتالة؛ 18: مذبح كنيسة سانتا ليوكاديا بطليطلة، 19: مذبح سانتا ماريا دي لايجيا (بالنسيا)، عام 1208م؛ 20، 21، 22: كنائس مدجّنة طليطلية ترجع إلى القرن الثالث عشر، 23: كنيسة سان ميغل دي بيالون.

لوحة مجمعة 55 و لوحة 56: عقود حدوية ومفصصة متقاطعة، 1: الأصول، كتلة حجرية قوطية في الموناسيد (طليطلة)، 2: عقد في قصر أشهر الزيدي (الجزائر) (أ. ليزن)، 3: من بركة قرطبية في مزرعة كانيثوروث، 4: مسجد جامع في قرطبة، النصف الثاني من القرن العاشر، 5: من المسجد نفسه والتاريخ نفسه، 6: مسجد الباب المردوم بطليطلة؛ 7: تقليد أثناء عملية ترميم واجهة الجعفرية بسرقسطة، 8: واجهة مصلّى في الجعفرية (إيبرت)؛ 9: منكب قبة الباروديين المرابطي بمراكش، 10: الأفريز العلوي للطابق الأول لمنازة الكتبة؛ 11: الأفريز نفسه في

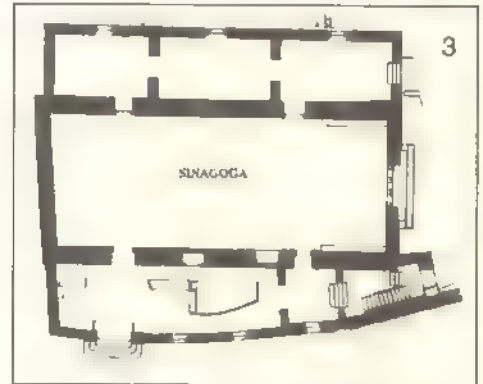


2

1



4



3

5



6



7

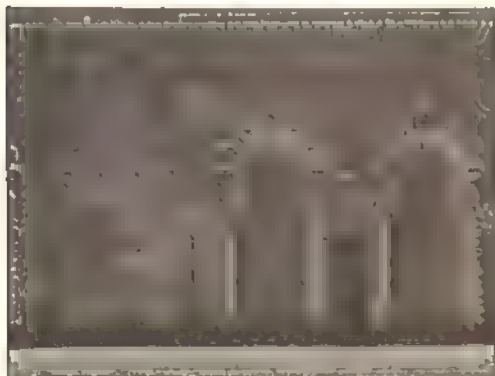


لوحة محممة ٩١
معبد الترسو.

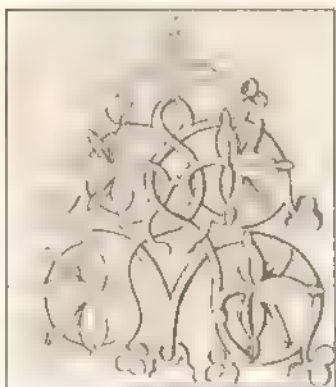
2



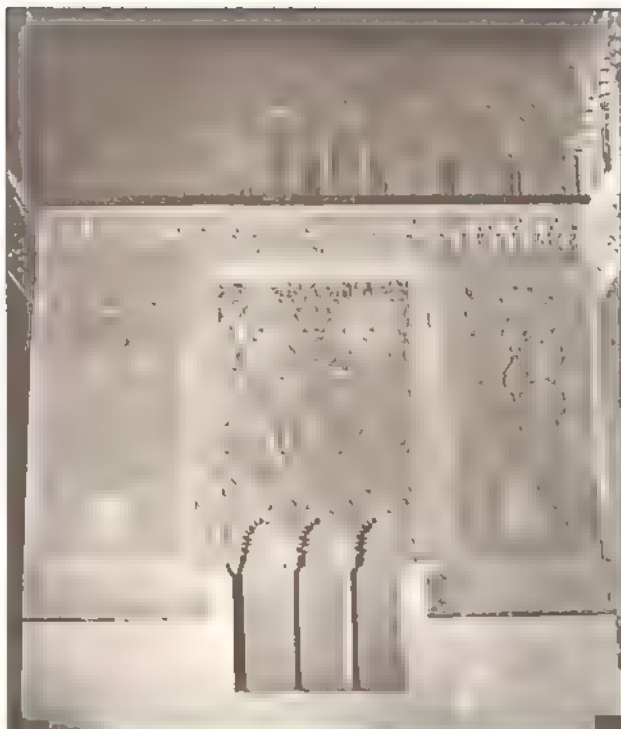
4



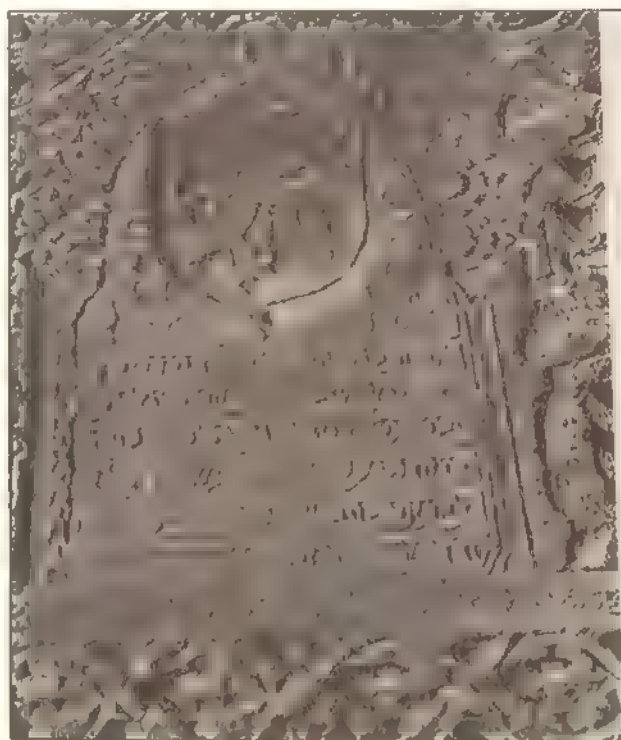
5



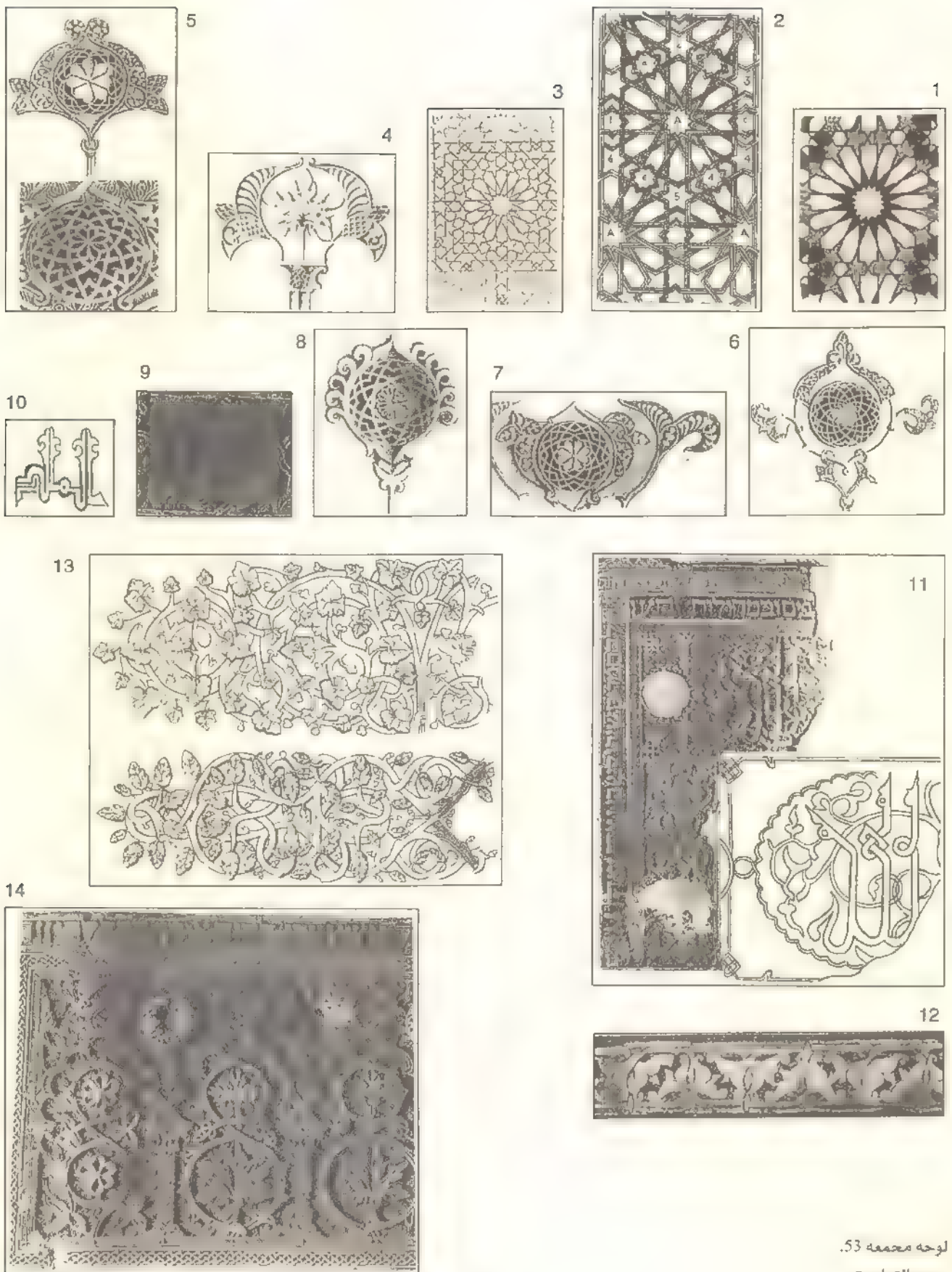
1



3



لوحة مجمعة 52
معبد الترانستو.



لوحة مجمعه 53.
معبد التراسكو.



من الخير الدا؛ 10: منارة مسجد حسان بالرباط، 11: زخارف موحّدية من قرطبة؛ 12: من برج الذهب في إشبيلية؛ 13: زخرفة جصّية في مصلى أسونثيون، لاس أوليجاس بيرغش؛ 14: كنيسة سانتا أورسولا، طليطلة (نُشر لأول مرة على يد بالينا مارثث كايرو)؛ 14-1، 15: قصور من تورديسياس؛ 15-1: كتلة حجرية في الحمراء، 16، 20: المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة، 17: زخرفة جصّية في وادي الحجارة، 18: مدجّن إشبيلي؛ 22: كنيسة باترنا دي كامبوس (ويلبة)؛ 23: سان أندرس دي إشبيلية؛ 24: سانتا ماريا لامايور، سان لوكار (إشبيلية)؛ 25: بوابة الغفران، كاتدرائية قرطبة.

لوحة مجمعة 62: العقد المتعدد الخطوط -
1، 2: من قلعة بني حمّاد بالجزائر؛ 3، 4: نمط من مسجد الزيتونة بتونس؛ 5: منارة حسان بالرباط؛ 6: باب «المخطوبين» Los novios كنيسة سان خورخي دي بالوس دي موجير (ويلبة)؛ 7: زخرفة جصّية من قصر آل قرطبة، استجة؛ 8: قبة الباروديين بمراكش؛ 9: الخير الدا؛ 10: برج كنيسة أمهيم سانكتوورم، إشبيلية، 11: منارة سان خوان، غرناطة؛ 12، 12 - 1: صحن سان فرناندو في لاس أوليجاس بيرغش؛ 13: مسجد الحاكم بأمر الله بالقاهرة؛ 13-1، 2-13: الجعفرية بسرقسطة، 14: مدجّن في لاسيو في سرقسطة؛ 15: المعبد اليهودي سانتا ماريا لايلانكا، طليطلة؛ 15-1: دير بهدرا (أرغن)؛ 15-2: خلاء كاستيلال (لاريوخا)؛ 16: أبراج ثروال، 17: كنيسة سان أندرس بطليطلة؛ 18: واجهة قصور تورديسياس، 18-1: برج سانتا ليوكاديا، طليطلة؛ 19، 24: مدجّن، الجعفرية؛ 20: برج سانتو دومنجو في دروقة؛ 20-1: قبة الباروديين بمراكش؛ 21، 23: واجهة القصر المدجّن ليدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية؛ يمكن أن يكون مسار هذا العقد، في ميدان الفن المدجّن، مزدوجاً؛ فهناك من له أصول من الجعفرية ثم انتقل إلى المدجّن الأرغني، ثم نلاحظ

سان ثيريانو وسان كريستوبل بطليطلة، 22: حصن بويتارجو (مدريد)؛ 23: نموذج لعقد مدجّن إشبيلي، 24: كنيسة بيثانويا دي ألكور (ويلبة)؛ 25: برج سانتا ماريا دي أتيكا (سرقسطة)، 26: برج سان بابلو في سرقسطة؛ 27: عقد في مصلى سانتياجو في لاس أوليجاس دي بيرغش؛ 28: كنيسة بريهويجا (وادي الحجارة).

لوحة مجمعة 58: عقود مقصّصة، تشير إلى أصول للعقود المشرقية في الأخضر والرقعة Raqa:
1، 2، 3: رسم لعقد بمدينة الزهراء؛ 4: من حوض في تطيلة؛ 5: من قلعة بني حمّاد الجزائر؛ 6، 7، 8: المسجد الجامع بقرطبة، النصف الثاني من القرن العاشر (جرى ترميمها)، 1 - 8: الجعفرية، سرقسطة، 9: الخير الدا؛ 10: منارة مسجد حسان بالرباط؛ 11: أبواب «الثور» وإشبيلية، في سور لبلّة، 12، 13: فن إشبيلي مدجّن، 1 - 12: فن مدجّن سان بابلو دي قرطبة، 14: منارة مسجد القباب الأربع، إشبيلية؛ 1 - 14: برج سانتو دومنجو في دروقة؛ 15: برج سان بدرو دي إشبيلية؛ 1 - 15: كنيسة سان خوان بدروقة؛ 16: مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس بيرغش؛ وفي طليطلة العريية؛ 17: مسجد الباب المردوم؛ 18: عقد منزل عربي؛ 19: قاعدة عمود من الرخام، (ق 11)، 22: مصلى سان لورنتو، 20: من كنيسة سانتا إيولا ليا، 21: كنيسة سان توركاث (مدريد)، 23: برج سان نيكولاس بمدريد؛ 24: برج سان ميجل أنتو، طليطلة؛ 25: القصر المدجّن في تورديسياس، 26: زليج استامبا من ملقة، 27: كنيسة سانتا أورسولا، (طليطلة).

لوحة مجمعة 60 و 61: عقد مفصّص تتخلله نقاط مدبّية؛ 1: قلعة بني حمّاد بالجزائر، 2: شرحه؛ 3: عقد موحّدي في قرطبة، 4: عقد مشرشر من الجصّ في قصر بينو إرموسو في شاطبة؛ 5، 6: تطور العقد المشرشر الغرناطي؛ 7، 8: الجعفرية، سرقسطة؛ 9:



17: المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، طليطلة؛
17-1: كنيسة بيّا لبا دي أنكور (ويلبة)؛ 18: زخرفة
جصّية في وادي الحجارة.

لوحة مجمعة 65: عقود مفصّصة أو متعددة
الخطوط ذات خطّاف. 1، 2: مسجد القرويين بفاس،
3: منارة المسجد الجامع بصفاقس، تونس؛ 4: باب
آل عديّة بالرباط؛ 5: منارة مسجد حسان بالرباط،
6: الخيراندا، 7، 8: صحن الجصّ في أنكاثار دي
إشبيلية؛ 9: برج سان ماركوس، إشبيلية؛ 10: سان
أندرس بطليطلة؛ 11، 12: من مصلى أسونثيون في
لاس أوليجاس بيرغش؛ 13: واجهة القصر المدجّن
بدرو الأول، أنكاثار دي إشبيلية؛ 14: زخرفة جصّية في
الفرقة الملكية سانتو دومنجو، غرناطة؛ 15: نافذة في
إحدى واجهات قصور تورديسياس.

لوحة مجمعة 66: عقود توائم أو ثلاثية ذات
طلف منفرد. 1: منار/محراب مسجد تمال، 2: قبة
الباروديين بمراكش، 3: منار الكتبية، 4: منار مسجد
حسان بالرباط، 5: برج الذهب في إشبيلية؛ 6: كنيسة
سانتا ماريّا دي إشبيلية، 7: باب «الثور» وإشبيلية في
سور لبلّة؛ 8: برج قلعة حرة، الكاريو، قرطبة، 9: أبراج
مدجّنة طليطلة، 10: حوض المنصور، أول نموذج
مفترض للمقود ذات الطلف في هذه اللوحة.

لوحة مجمعة 67: عقود ذات عقدة في زوايا
الطلف. 1: المسجد الموحّدي الكبير في إشبيلية،
2: كنيسة نويسترا سينورا دي لا إيدرا، القسطنطينية
(إشبيلية)؛ 3: باب التبيذ في الحمراء، 4: باب كنيسة
سانتا ماريا دي لافوينتي، وادي السجّارة، 5: واجهة
منزل الفحم، غرناطة، 6: عقد داخل باب العدل،
الحمراء، 7: الباب الرئيسي في شالا، الرباط؛ 8، 11:
نافذة سان ديونيسيو، شريش، 9: زخرفة جصّية في
الحمراء، 10: من منزل نصري بفرناطة، 12: زخرفة

وجوده في الفن المرابطي والموحّدي في الأندلس
وشمال أفريقيا، رقم أننا لا نجد في المسجد الجامع
إشبيلية، أو في الخيراندا حيث المخطط الخاص به
يتسم بالنموض الشديد (9) مقارنة بالوضوح الذي
عليه في (8)، ومن الناحية العملية نجد أن المدجّن
الإشبيلي لا يمرّقه ماعدا رقم 10؛ أما بالنسبة لطلطلة
فقد سبق القول بوجوده في سان أندرس، وبرج سانتا
ليوكاديا والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.

لوحة مجمعة 63: عقد ذو ستارة acortinado،
1: المسجد الجامع في تلمسان؛ 2: المسجد الجامع في
الجزائر؛ 3: مسجد القرويين بفاس، 4: مسجد تمال؛
5: الكتبية، 6: باب قسبة عديّة بالرباط؛ 7: الخيراندا؛
8: خشب طليطلي مدجّن، دير سان كليمنتي، 9: قصر
آل قرطبة، أستجة؛ 10: زخرفة جصّية في منزل أوليا
بإشبيلية؛ 11: صالة العدل، أنكاثار دي إشبيلية؛ 12:
مصلى أسونثيون، لاس أوليجاس بيرغش، 13: زخارف
جصّية في حصن مدينة بومار (برغش)؛ 14: منزل
مدجّن، دير سان خوان دي لابنتينا، طليطلة، 15:
المصلى الملكي بقرطبة، 16: منزل ميسا، طليطلة.

لوحة مجمعة 64: عقد ذو عقدة أو أسطوانة في
المفتاح. 1: شرائط ذات فصوص في مدينة الزمراء،
2 شرائط ذات فصوص في الزخارف الجصّية في
سامراء؛ 3: عقود الجعفرية بسرقسطة؛ 4، 5: منارة
مسجد حسان بالرباط، 6: منارة الكتبية؛ 8: باب
موحّدي في سور الرباط، 9: الخيراندا، 9-1: كاستيخو
دي Talhara، في Benacazon «قسوم» (إشبيلية)؛ 10:
برج سان بدرو، إشبيلية؛ 10-1: كنيسة سان ديونيسيو،
شريش، 11: كنيسة سانتا ماريا، إشبيلية، 12، 13:
المسجد الجامع في القيروان (ق 13-11)؛ 14:
زخارف جصّية في المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة؛
15: عقد المحراب، مسجد مشور، الحمراء، 16: سانتا
كتالينا، إشبيلية؛ 16-1: كنيسة سان رومان، طليطلة.



دورا؛ 1: لاس بالوماس (بطليروس) من البرج المدجّن
في الكنيسة، 2: بويلا الملكة (بطليروس)، من برج
مدجّن في الكنيسة، 3: بويلا دي ألكوثير (بطليروس)،
من الكنيسة؛ 3-1: كنيسة سان بدرو دي لاسنثيا، 4:
منزل مدجّن في قصرش، 5: بآنكة في بطليروس، 6:
مشكاة برج إسبانتا برّوس، قصبية بطليروس، 7: صحن
في دير جوادا لوبي (قصرش)؛ 8: برج بالوماس
(بطليروس).

جصّية في الغرفة الملكية في سانتو دومينجو، غرناطة.

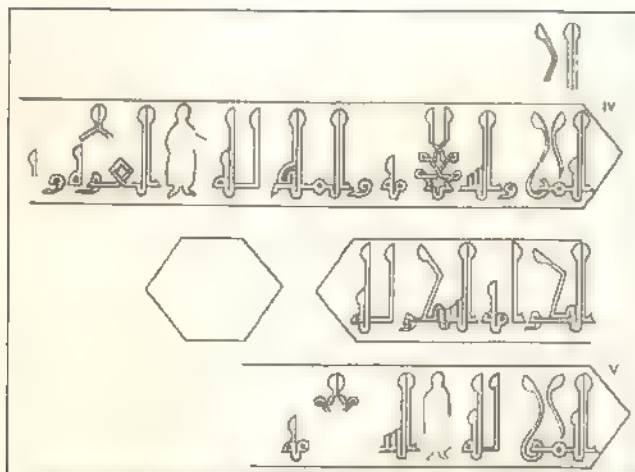
لوحة مجمعة 68: عقود متراكبة، وخط الحدائر
على مستويات مختلفة؛- 1: باب بيساجرا القديم،
بطليلة، 2: الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم، 3:
واجهة سور ألكاثار دي إشبيلية، 4: الواجهة الشمالية في
مسجد الباب المردوم، 5: برج سان بارتولوميه بطليلة،
6: مصلى سان لورنثو بطليلة؛ 7، 8: الخيراندا؛ 9:
منارة رباط تيط (المغرب)؛ 10: كنيسة سان أندرس
بطليلة، 11: برج سانتو دومينجو بدروقة، 12: كاستيخو
دي Talhara، مقسّمه إشبيلية، 13: باب ألو، الرباط،
14: كنيسة أومنيوم سانتوورم، إشبيلية، 15: برج الذهب
بإشبيلية.

لوحة مجمعة 68 - 1: عقود توجد في مستطيل

غائر وكأنها ملنّف غير حقيقي؛ ليس من السهل العثور
على أصول هذا الصنف من العقود، ويبدو أنه ولد في
العمارة الرومانية من الأجر في قشتالة وليون، ويمكن
أن نشهد شيئاً منه في الأبواب الجانبية للواجهة المطلة
على شارع مسجد الباب المردوم، وكذا في عقود صغيرة
عليها في مسجد تورنرياس، ثم في الفن الموخدي، حيث
نجد أن أبواب المسجد تميل إلى إظهار عبارة عن عقد
في مستطيل في المدخل، مثلما نجد في صحن المسجد
الجامع بإشبيلية؛ نرى هذا النموذج أيضاً في صحن
لاماجدالينا في جيان (A). نرى في هذه اللوحة بعض
النماذج من الكنائس المدجّنة: 1: مذبح سان لورنثو في
ساماجون، 2: سان رومان بطليلة، 3: برج سان ميغل
الأتنو بطليلة، 4: مصلى حصن شقورة (جهان)؛ 5:
كنيسة سان بدرو في بريهوجا، 6: سانتا كلارا، وادي
الحجارة، 7: برج سانتا ماريا في إنسكاس (طليطلة)؛
8: كنيسة أروش (ويلبة)، الشكل (B) من الباب البرج
في حصن موكلين (غرناطة).

لوحة مجمعة 69: عقود مدجّنة في إكستريما

2



1



3



4



5



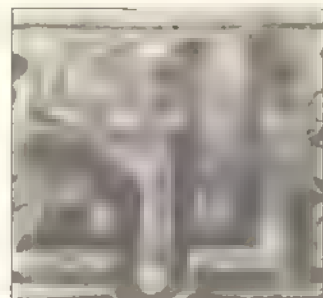
6



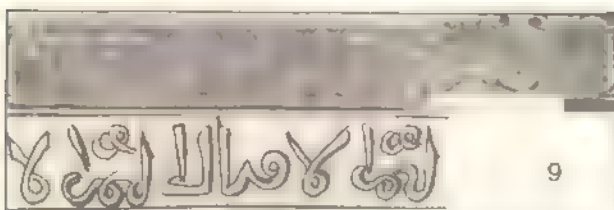
8



7



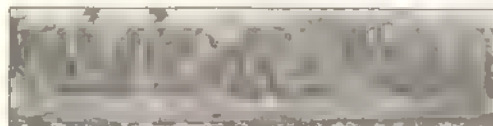
9



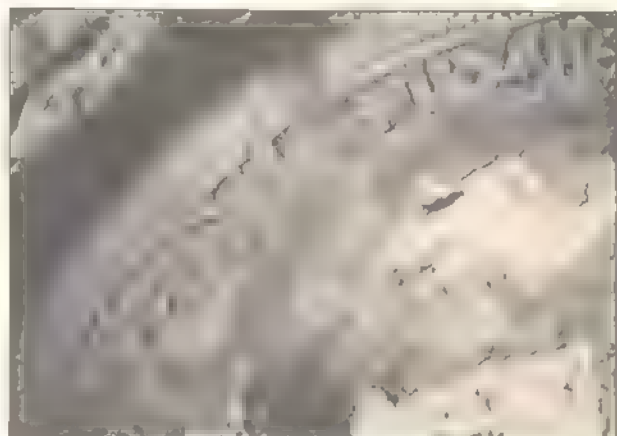
11



10



14



13



12



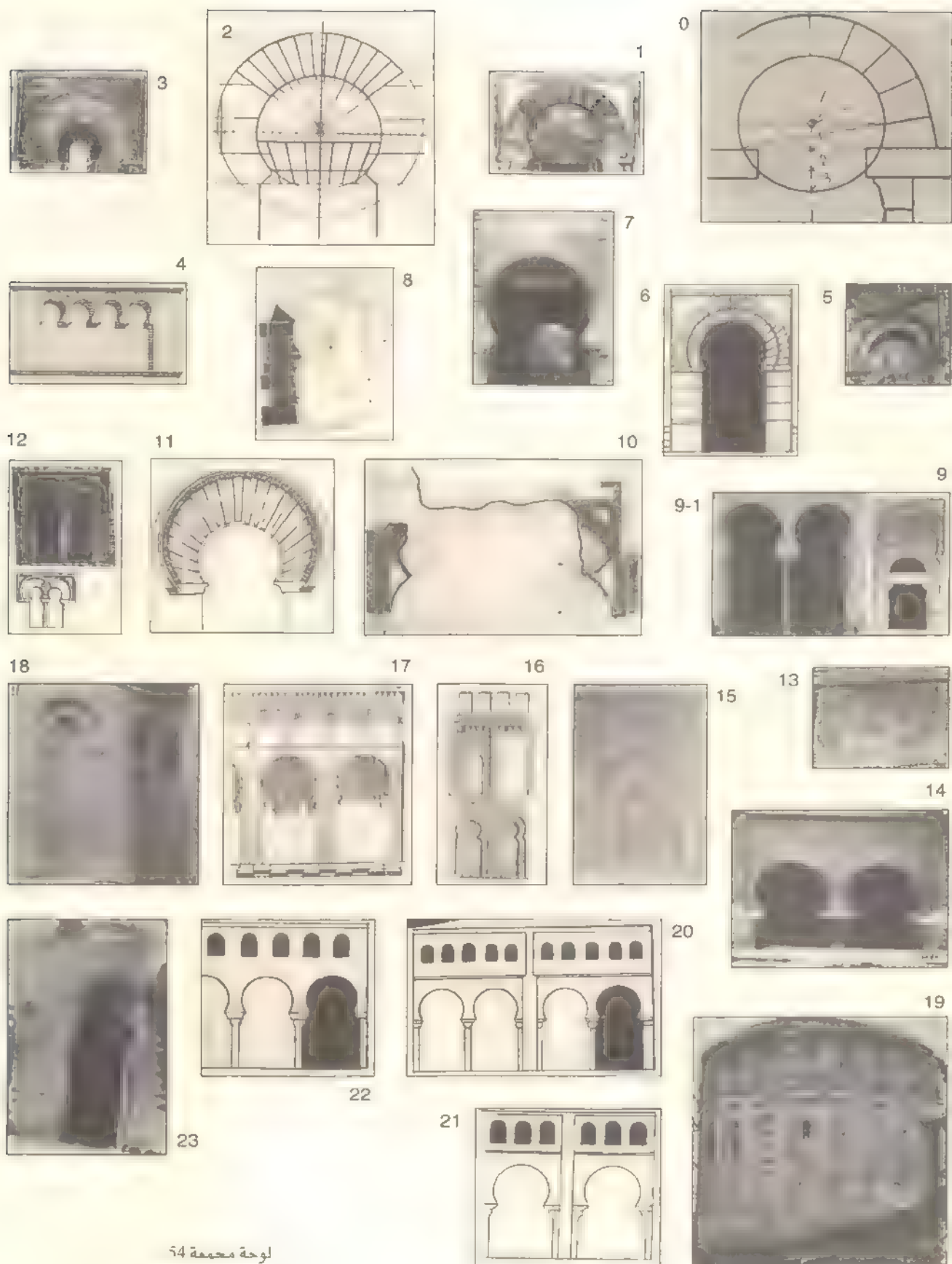
لوحة مجمعة 53-1:

نقوش كتابية عربية في مبان مسيحية أو مدجنة.



لوحة مجمعة 53 2.

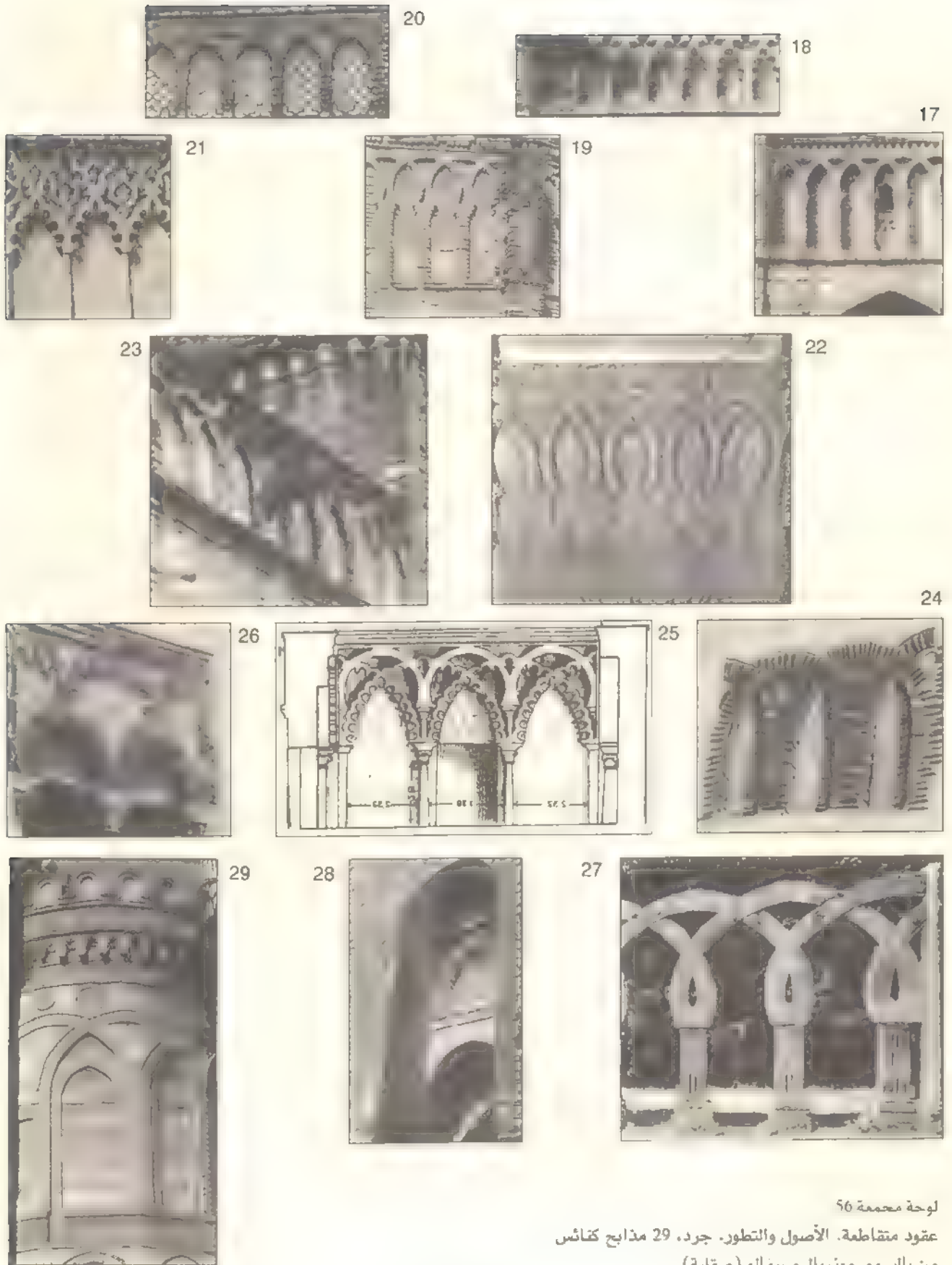
فن التصوير من النمط العربي في مبان دينية مسيحية او مدجنة.



لوحة محببة ٦٤
العقد الحدوي. الأصول والتطور. جرد.



لوحة مجمعة 55:
عقود متقاطعة. الأصول والتطور. جرد.

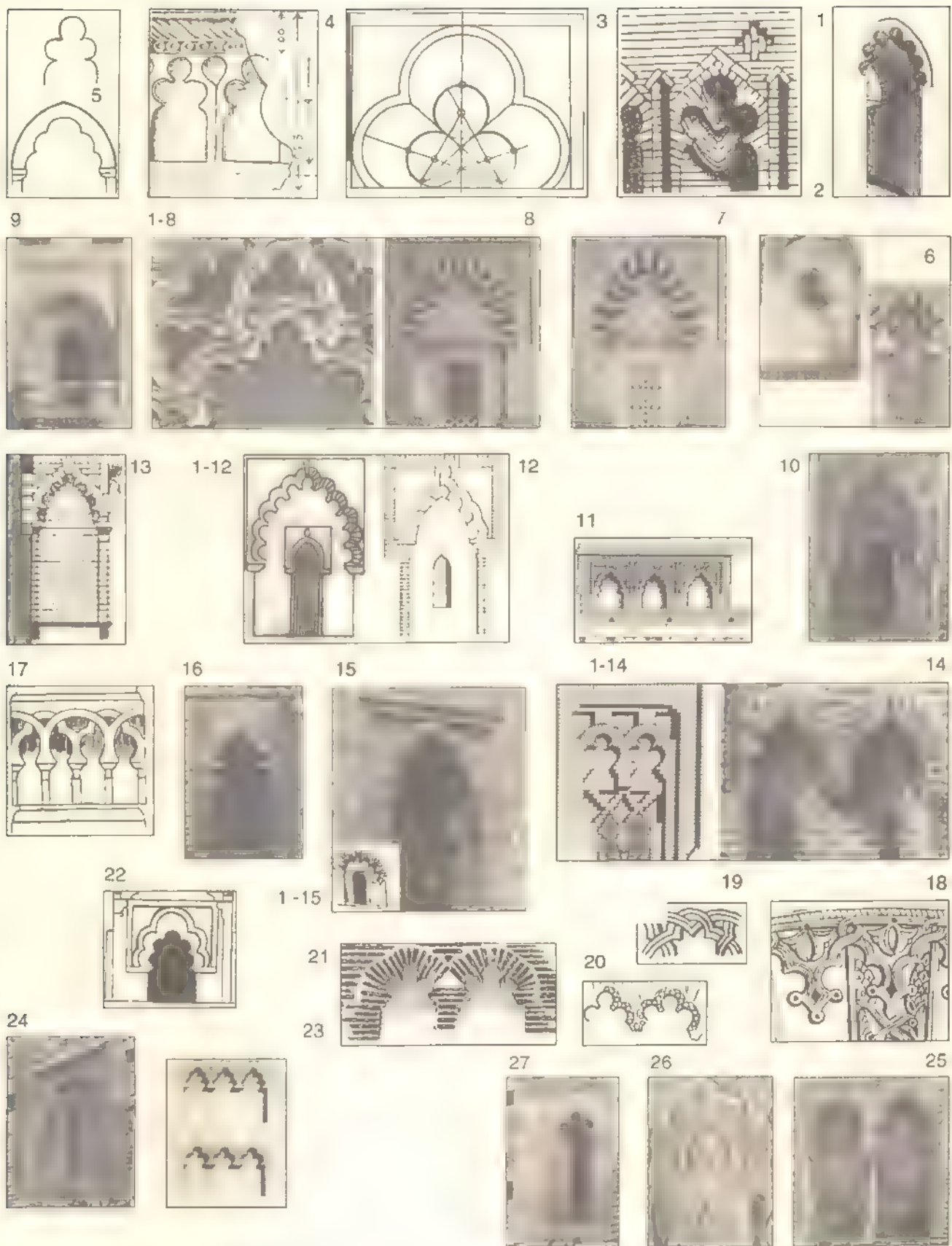


لوحة محممة 56

عقود متقاطعة. الأصول والتطور. جرد، 29 مذابح كنائس
من باليرمو، مونريال وسيفالو (مستقلة).



لوحة مجمعة 57:
عقود حدودية حادة. الأصول والتطور. جرد.

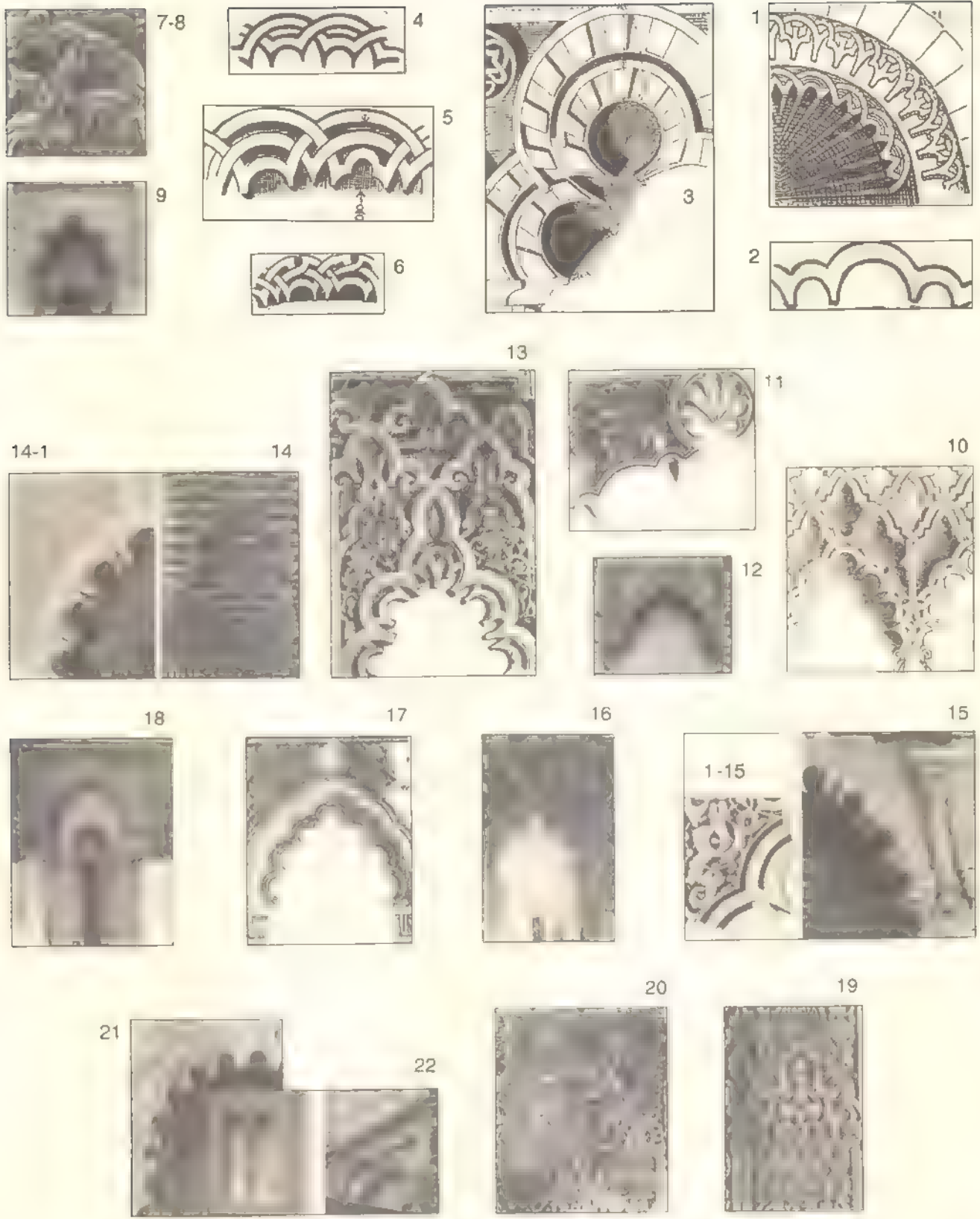


لوحة مجمعة 58.

عقود مفصصة حادة. الأصول والتطور. جرد.



لوحة مجمعة 59:
 عقود حدوية تحيط بها عقود مفصصة. الأصول والتطور. جرد.



لوحة مجمعة 60:

عقود مفصصة مدبية، الأصول والتطور، جرد.



23

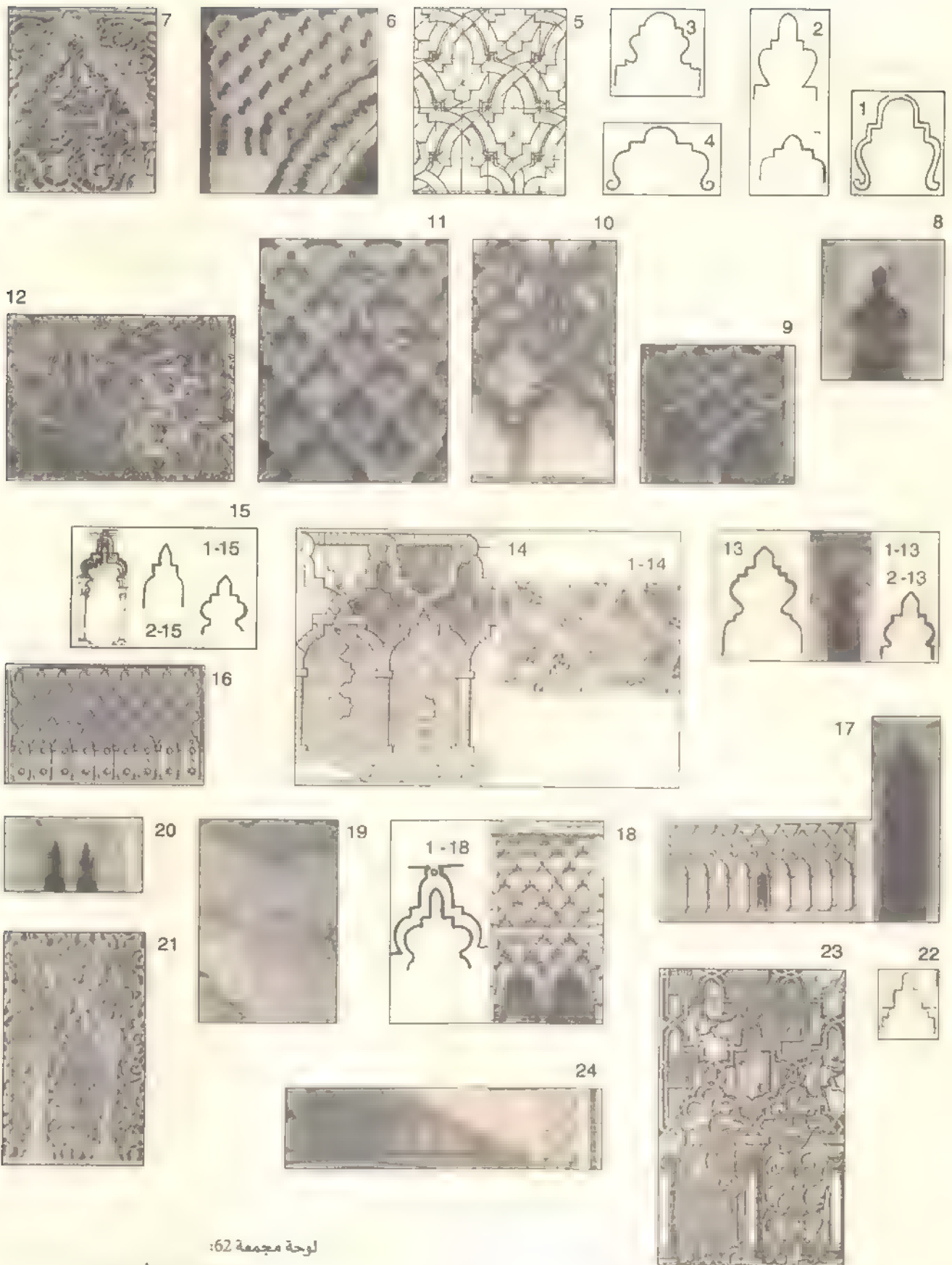


24



25

لوحة مججمة 61:
عقود مقصصة مدببة. جرد.



لوحة مجمعة 62:

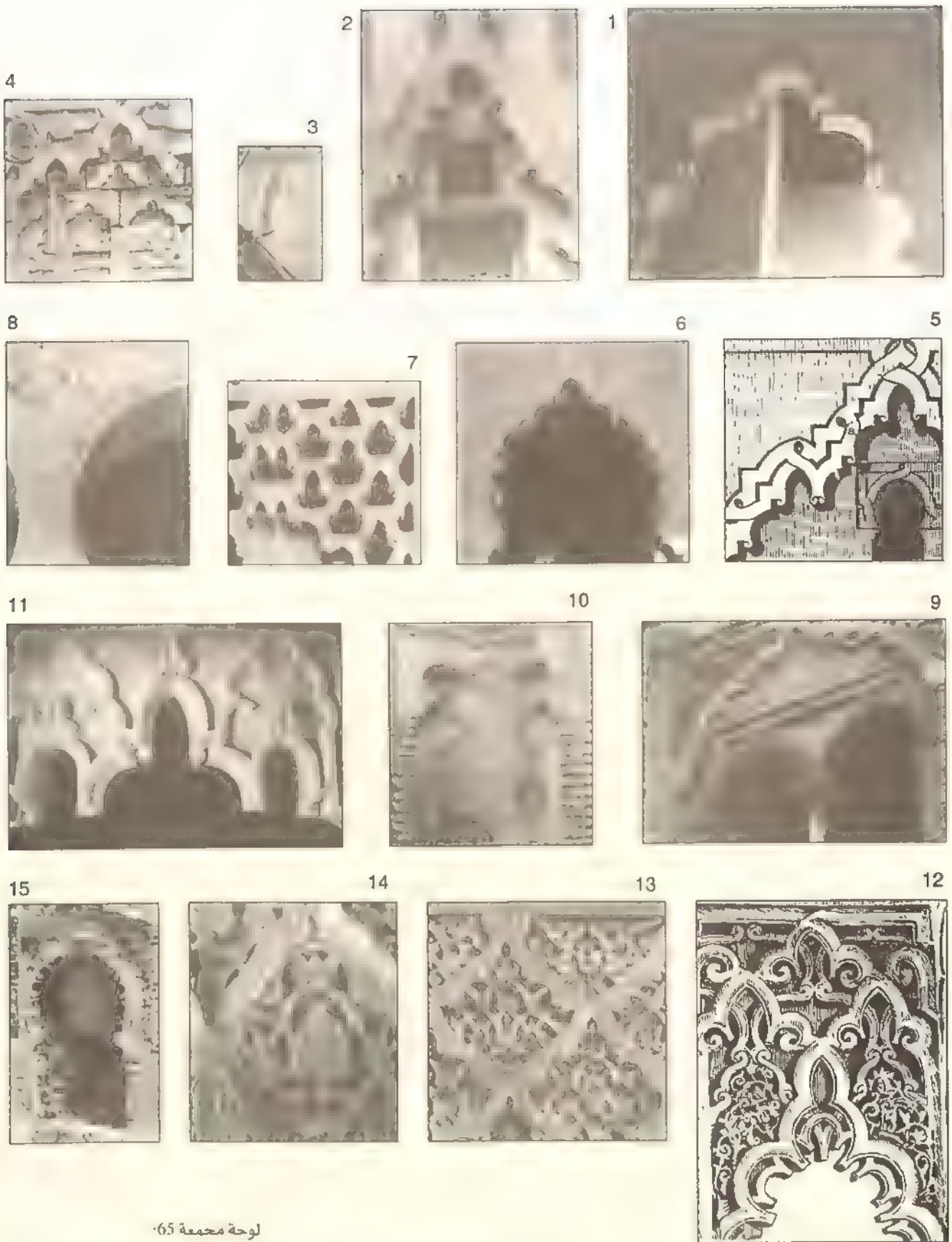
عقود متعددة الخطوط، الأصول والتطور، جرد.



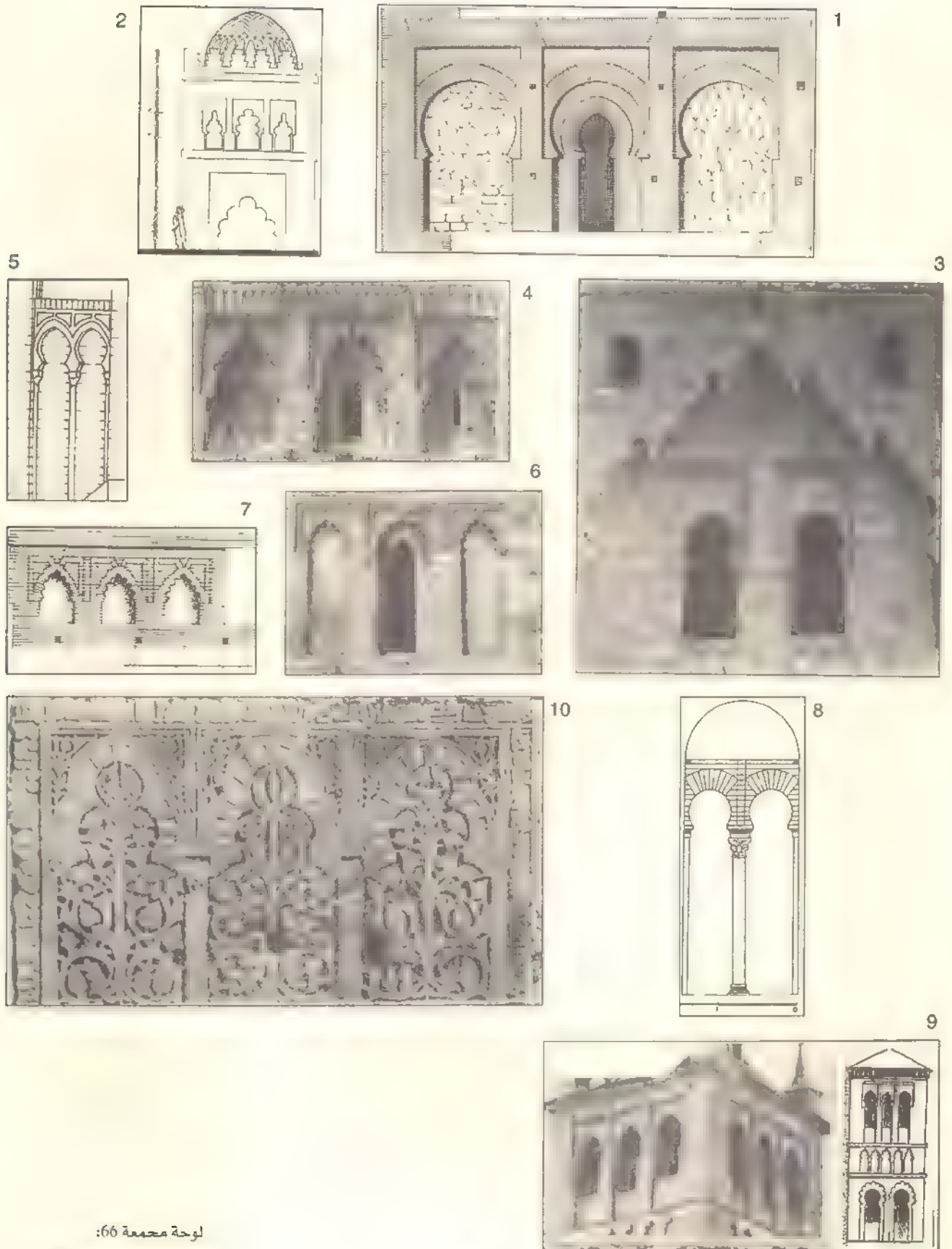
لوحة مجمعة 63:
عقود ذات ستائر، جرد.



لوحة مجمعة 64:
عقود ذات عقد (ميم) في المفتاح. جرد.

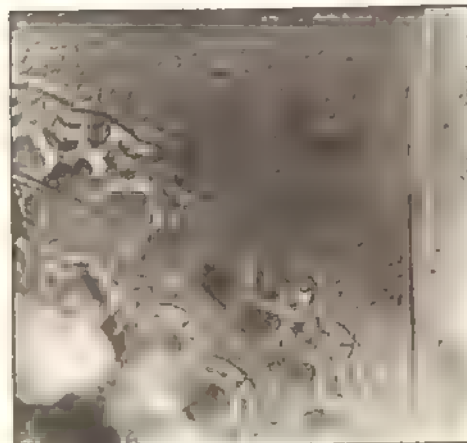
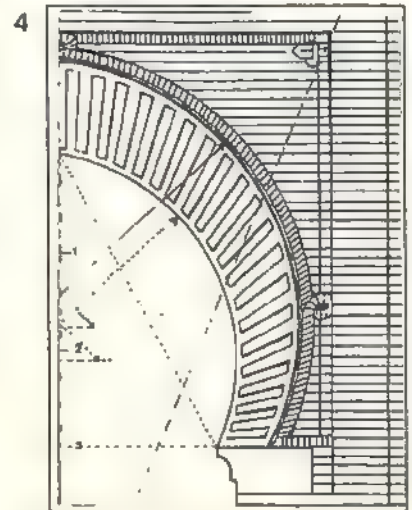
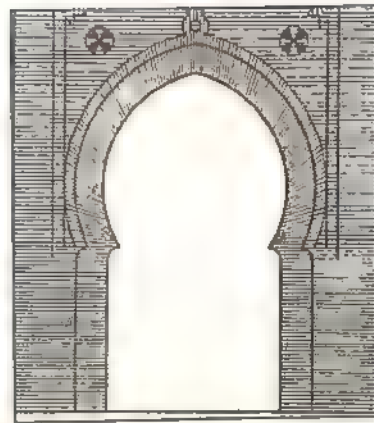
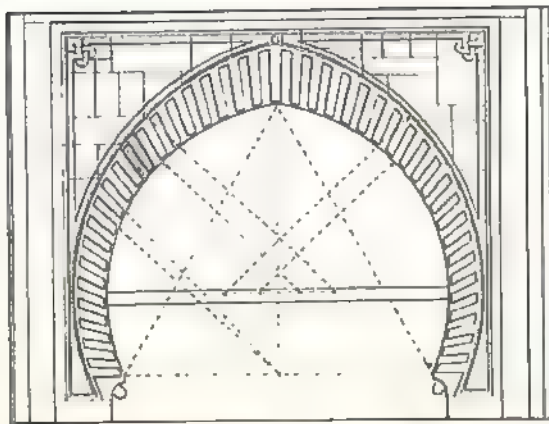


لوحة مجمعة 65-
عقود مقصصة ذات خطاطيف، جرد.



لوحة مجمعة 66:

عقود ذات طائف هي دي جرد



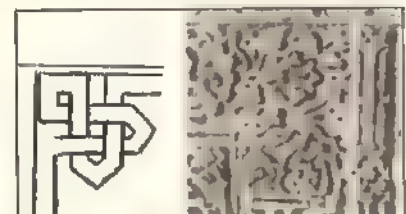
9



11



10

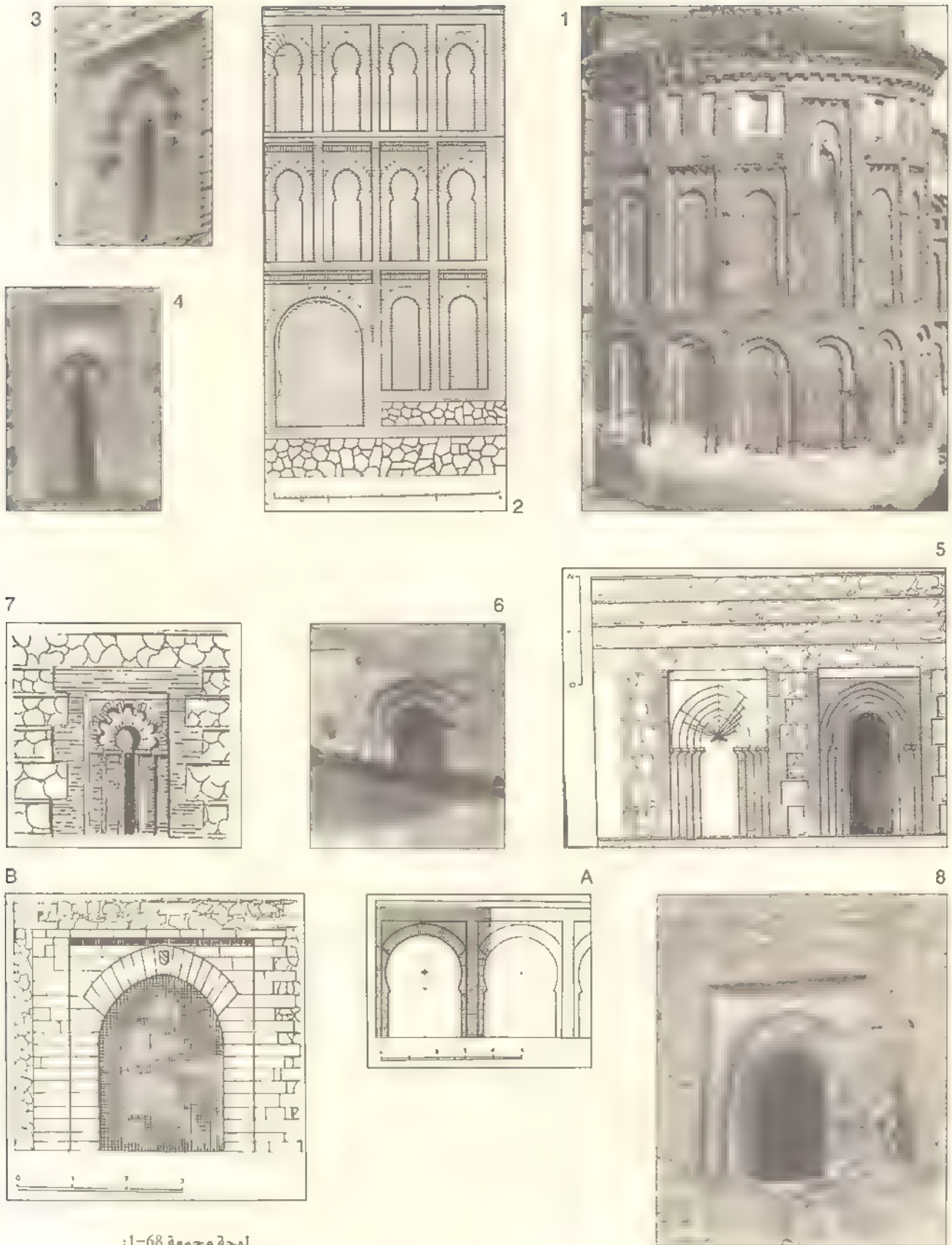


12

لوحة مجمعة 67:
عقود ذات أطباق نجمية هي زوايا الطنف.

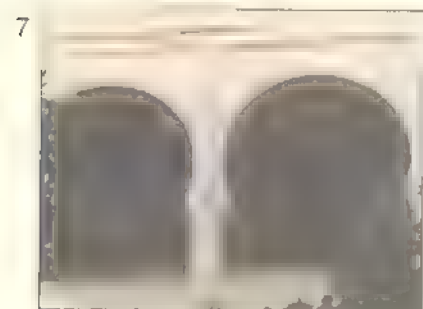


لوحة مجمعة 68
عقود متراكبة ذات حدائر على مستويات مختلفة. جرد.



لوحة مجمعة 1-68:

عقود مرسومة داخل مستطيل غائر.



لوحة مجمعة 69
عقود عقود مدجنة في إكستريمادورا.

الفصل الرابع

إشبيلية

مدخل:

ثلاثة مساجد، منقوصة، هي التي وصلت إلينا حتى اليوم في إشبيلية، هي مسجد السلبادور، عصر الإمارة، والمسجد الموحدي الجامع ومعه المنارة (الخيراندا)، وهذان المسجدان كانت تؤدي فيهما صلاة الجمعة إذ يطلق عليهما المساجد الجامعة، وكل واحد طبقاً للزمان الذي أنشئ فيه، ثم مسجد ثالث صغير هو مسجد Cuatrohabitas بالقرب من المدينة، ولحسن الحظ نجد أن المساجد الثلاثة لازالت تحتفظ بمآذنها، ولو أنها غير كاملة، فهناك الخيراندا التي يصل ارتفاعها إلى 50 - 51م للطابق الأول، وبذلك تسطر على المشهد العام للمدينة. وإذا ما كان المسجد الموحدي الجامع (1172 - 1197م) يُصنّف على أنه مبنى شقيق للمساجد الكبرى التي شيدها الموحّدون في شمال أفريقيا فلا يمكن أن نقول الشيء نفسه عن المساجد التي ترجع إلى عصر المرابطين، التي غابت بالكامل من مدينة منطقة باطنية، ومن مدن أخرى في الأندلس، وبذلك فعندما نريد فهم أصول الفن الموحدي وتطوره في إشبيلية علينا أن نرجع إلى المساجد في شمال أفريقيا، وعلى سبيل التعدد مسجد تمال (1153 - 1154م) ومسجد الكتبية بمراكش (1158 - 1162م) ثم مسجد حسان بالرباط (1189 - 1195م) ومسجد قسبة مراكش، الذي بدأ البناء فيه عام 1182م، وهذه المساجد تضرب بجذورها في الأراضي الجزائرية (المساجد الجامعة)، أو تعود إليها، ومهما المسجد الإشبيلي (ابتداء من عام 1096م) وهي

تلمسان (1136م) والقرويين (1145م) ومسجد ندروما Nedroma (1145م) في الأراضي الجزائرية. هنا نذكر الحكام الجدد من الموحّدين الذين جملوا من المغرب والأندلس دولة واحدة وفي عهدهم أقيمت المساجد الجامعة الثلاثة المذكورة والمسجد الجامع الإشبيلي، وهم: يوسف عبد المؤمن (-1145) 1163م) وأبو يعقوب الذي جمل من إشبيلية العاصمة (1163 - 1184م) وأبو يوسف يعقوب (1184 - 1199م) وهو الملقب بالمنصور، أي القائد الذي انتصر في معركة الأركوش Alarcos (1195م)؛ وقد جاء هؤلاء الخلفاء بعد الأسرة المرابطية، ومن بينها يوسف بن تاشفين وعلي بن يوسف، إذ انتهى حكم ذلك الأخير عام 1145م. تمكن الموحّدون من الاستيلاء على العاصمة مراكش عام 1147م. وفي عهد الخليفة الموحدي الرابع، الذي خسّر معركة «العقاب» Navas de Talosa (1198 - 1213م) جرت عملية ترميم مهمة في مسجد القرويين، وقام هؤلاء الحكام الموحّدون الملقبون بالخليفة أمير المؤمنين، سراً على ما كان قائماً في عصر الخلافة في قرطبة، بإدخال تعديلات ضخمة على أسوار كل من مراكش وفاس وإشبيلية، وتولى أمر ذلك فريق من المعماريين يبرز من بينهم الإسباني باسو Baso وعلي الجمارة Ghomara وهما الفنّان أو المهندسان المعماريان اللذان قاما على أمر المسجد الجامع في إشبيلية؛ وخلال السنوات الأخيرة من حكم المنصور كان عليه مواجهة التمرد الذي قام به بنو غنية، المدافعون عن الحقوق المرابطية في إفريقية.



وهم من قاموا عام 1193م بإنشاء مسجد مهم في توزور، حيث نجد أن المحراب يضم تاريخ بناء المسجد واسم راعيه، وقد دافع بعض الباحثين عن التوجه الفني في هذا المسجد واعتبروه صدق للفن الموحدي ولو أنه يحمل أكثر من بصمة من الفن الموحدي، أي أنه يمثل في حقيقة الأمر مرحلة فنية انتقالية تقسم بالذراء الزخرفي في الجص في الواجهة وداخل المحراب، وهذا ما يتناقض مع المسجدين الآخرين الرئيسيين في المغرب اللذين أقامهما الموحدون.

«أن تحكم بعد الموت»، هذا هو الشعار الذي ينبغي أن نصف به العمارة الموحدية، ويلاحظ أن سلطة الموحدين التي تجسدت في الخير والدا والمسيح الجامع في الرباط كان لها تأثير واسع في شمال أفريقيا ابتداء من شواطئ الأطلنطي حتى طرابلس وكذا في الأندلس وشرقه وجنوب البرتغال. أما قشتالة أو القشتاليتين فقد ظلت خارج دائرة هيمنة الإمبراطورية الجديدة، اللهم إلا بعض الرزايا العابرة وبعض الفزولات الفاشلة، ومع هذا ففي هذه الأراضي المسيحية ظهرت تأثيرات الفن الموحدي مع نهاية القرن الثاني عشر والنصف الأول من الثالث عشر في الكنائس والعمارة المدنية، وبالتالي فقد أصبحت منذ ذلك الحين تحمل بصمة ما نطلق عليه «الفن العربي الجديد» والمبنى الرئيسي الذي يمس هذا هو، كما شهدنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب، مصلى أسونثيون الذي شهد في دير لاس أوليجاس بيرغش، أثناء حكم الملك ألفونسو الثامن، وهو عمل منقول عن الفن الموحدي الأندلسي، رغم أننا لم نرصد أي نموذج محدد لهذا المصلى في إشبيلية أو المغرب، باستثناء القبة ذات الأوتار المنقولة عن أحد قباب منار مسجد الكتبية؛ كما لم نتعرف أيضاً كما قلنا، على نموذج أندلسي محدد يعتبر سابقة للمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا في طليطلة، (ق13)، الذي يتسم بأنه يحمل البصمات الموحدية بشكل صريح.

كان يوجد في إشبيلية - كما هو الحال في كل من طليطلة وقرطبة - أقلية مستعربة وعبرية أثناء الحكم العربي، لكن الوثائق المتعلقة بهاتين الطائفتين قليلة بالمقارنة بما نجده متعلقاً بقرطبة وطليطلة، غير أنه ربما كان ما يحدث في هاتين مؤثر على ما كان يحدث في إشبيلية في البداية. جرى طرد أحفاد المستعربين واليهود الذين كانوا يقيمون في إشبيلية منذ القرن الثامن، على يد المرابطين والموحدين طوال القرن الثاني عشر، الأمر الذي اضطر الكثيرين منهم للذهاب للعيش في طليطلة ومحافظتها، وقد استقبلت المدينة، إضافة إلى هذه الأعداد من السكان، السمات الفنية الموحدية التي أخذت تغزو مبانيها تدريجياً، وقد ارتبط هذا الاتجاه بالرغبة في اتخاذ «الفن العربي الجديد» في العمارة القشتالية التي رزحت، حتى ذلك الحين، تحت وطأة الموروث العربي المحلي ذي الطابع الأموي القرطبي؛ عندما أوت طليطلة المستعربين واليهود الأندلسيين، هل اتخذت أيد عاملة جديدة ممربة على يد المرابطين والموحدين؟ عرضت قبل ذلك في الفصل الثالث أن مدينة طليطلة قد شهدت، بشكل تدريجي، الانتقال التدريجي من الفن العربي المحلي إلى فن أندلسي جديد، هو الفن الموحدي، ومن الناحية الفنية أحدث ذلك تأثيره في العمارة والزخرفة الجصية، حيث شهدت هذه الأخيرة تجديدًا كاملاً وكان الزخرفة الجصية لم تكن موجودة سلفاً، أي كأنه لم تكن هناك زخرفة جصية عربية محلية اللهم إلا القليل الذي بقي في القصور والمنازل المهمة، وتمثل في بعض النقوش الكتابية التي نشدها في الكمرات أو الأشرطة في الأسقف، وكلها عبارة عن عناصر زخرفية منحوتة على الطريقة القرطبية القديمة كما رأينا. أما بالنسبة للعمارة العربية نجد أن قشتالة امتلأت بالحصون ذات الأبواب المزودة بالفتحات والأبراج البرانية المأخوذة عن الدفاعات الموحدية؛ وبعد عام 1212م أي عام موقعة العقاب، نجد أن القشتاليتين عاشتا اجتياح الفن



الجامع القديم الذي جرت تكسيته بالزخارف الجصية المماثلة لزخارف المساجد في المغرب خلال القرن الثاني عشر. هناك أيضاً أصداء للفن الموحدى طوال القرن الثالث عشر في إفريقية والقاهرة وتمثل هذا في زخارف جصية رائعة أبرز ما فيها نقوش كتابية كوفية تم ابتكارها للمنشآت في المغرب خلال القرن الثاني عشر؛ وخلال القرن المذكور أيضاً نجد التأثيرات الموحدية في الأخشاب والزخارف الجصية وخصوصاً المقربصات في باليرمو.

حلت إشبيلية محل قرطبة، حيث أصبحت العاصمة أو مقر إقامة حكام الأندلس الجدد، على يد أبي يعقوب يوسف، أما المرابطون فقد استهوتهم قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وقام هؤلاء، على مدار السنوات القليلة لحكمهم بتحصين هذه المدن، ثم أقيمت التحصينات، بالأسلوب نفسه تقريباً على يد الموحدين الذين كانوا يميلون أكثر إلى إشبيلية، إذ ضربوا حولها حزاماً كاملاً هو سورها؛ ومكان ما كان يطلق عليه قبل ذلك دار الإمارة أقيمت قصور ذات مخططات جديدة ولكن مع احترام الحوائط والأبراج الحجرية، وبالقرب من القصر، وسيراً على النموذج الأموي القرطبي، جرى تخطيط إقامة المسجد الجامع ومعه الخيراندا، ولكن لا نعرف فيما إذا كانت هناك دار للعبادة أو كاتدرائية قوطية - سانتا ماريا أو جيروزاليم، أو سان بيتتي التي أوردتها المصادر الأدبية المسيحية - في هذا الفضاء الذي أقيم فيه؛ هناك نقش كتابي أو لوحة من الرخام للأسقف/ أنوراثو، كاتدرائية إشبيلية، فما الذي كان هناك قبل إقامة المسجد؟ ربما لم تكن هناك إلا منازل فقط، تطبيقاً للمصادر العربية جرى هدمها عام 1172م لإقامة المسجد، وقد ظهرت بعض أطلال هذه المباني خلال السنوات الأخيرة في صحن شجر البرتقال (أليارو خيمينث سانشو). ليس من السهل أو من المسموح أن نطبق على إشبيلية الكلاشيه الخاص بتعاقب دور العبادة القوطية والمساجد، مثل الحالة

الموحدى لهما أو كانت إشبيلية المصدر الرئيسي لذلك، بينما نجد أن طليطلة، كانت منصة الانطلاق والمسئولة بشكل كبير عن بقاء وتطور الفن المدجن فيها وفي الإقليم التابع لها، وكانت تابعة حتى ذلك الحين للنموذج الذي هو مسجد الباب المردوم. ومن المعروف أن هذه المدينة لم يكن أحد مبانيها موحدياً خالصاً، ومع هذا نقول إن المعهد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا، كان، على طريقته، خلاصة الموروث الموحدى.

ولما لم نكن نعرف إلا القليل عن إشبيلية القرن الثاني عشر، أي عن الفن الموحدى، وعلى الرغم من أن المسجد الجامع الموحدى يتسم بالأهمية، من الصعب أن نعرف على وجه التحديد مدى تأثيره في الممالك المسيحية؛ فإلى الأمثلة السابقة، لاس أوليجاس دي برغش وسانتا ماريا لابلانكا، نضيف، في أرغن، برج كنيسة سانتياجو الذي زال من الوجود باعتباره صدى للخيراندا، وكذا الغرف المتراكبة في العمود المركزي لبعض الأبراج في وادي نهر إبرة، وهي تلك التي نقلت عن البنية الداخلية للمنارة الإشبيلية الكبرى. وهنا علينا أن نتساءل فيما إذا كانت هذه الأبراج وكذا تلك الخاصة بدور العبادة الطليطلية، ترجع في بنيتها الكبيرة إلى نماذج مسيحية أو أنها مأخوذة عن المآذن الثلاثة الكبرى الموحدية. وإذا ما تمكن الموحدين من تحقيق أحلامهم في التوسع الجغرافي في الأراضي الأفريقية، فالأمر قد اختلف بالنسبة للممالك المسيحية، إذ هم، أي الموحدين، «ملكوا بعد موتهم»، في ميدان الفن الحضري والفن العربي؛ والمناطق التي يمكن أن تقارن بإشبيلية هي غرب الأندلس (البرتغال) وشرق الأندلس (بنسبة ومرسية)، وهذه كلها ثلاث مناطق جغرافية استولى عليها الموحدين وخلفوا فيها أبنية كثيرة وزخارف كشاهد على أنهم مروا بهذه الأماكن، ويلاحظ أن غرب الأندلس وشرقها يعتبران ملاحق للأندلس خلال القرن الثاني عشر. هي ألمرية هناك حالة استثنائية، هي محراب المسجد الأموي



يخص المؤرخين المبتدئين الذي يحاولون تصنيف المدن الإسبانية الإسلامية حسب مساحتها في كل إقليم، وفي هذا المقام نجد أن علم الآثار، السيئ الحظ في أيامنا هذه، هو الذي يملك قول الفصل ذلك أن الحوليات العربية تبالغ في عدد مساجد المدن، بينما نجد أن الكثير من هذه المساجد يمكن أن تكون في الأطراف، ومن أمثلة ذلك قرطبة الأموية ووشقة.

إذا ما تتبعنا مسار تاريخ إشبيلية، في واقع الأمر، نجد أنها كانت خلال حكم الموحدين، مراكش أو الرباط، وقد أقيمت على شاطئ نهر الوادي الكبير، وهذا ما تمكسه حالة التأخي بين المئذنتين والغيرالدا، تعود صورة إشبيلية الموحدية للظهور والتجلي أمام هاتين المدينتين الأفريقيتين، فقد كانت المدن الثلاث إبداعات حقيقية للسلاطين أنفسهم الذين دفعهم إيمانهم وجعلوا منها رمزاً على شاکة المسجد الجامع بقرطبة في أزهى عصوره، وكان المعمارون هم أنفسهم بالنسبة للمدن الثلاث، وكان الحكام الموحدون يفخرون بأنهم لم يتركوا كنيسة أو برجاً إلا وقضوا عليه وأنهم أقاموا مساجد ومآذن في أقاصي مناطق نفوذهم وإمبراطوريتهم، وعندما كانوا يقتربون، في حالة حرب، من الأراضي غير المحمية، في وادي نهر التاج، كانوا يهدمون كنائس أو مصليات في الحقول، وبالنسبة للقرى والضياح المهمة نجد المساجد التي تحولت إلى كنائس تستعيد وظائفها القديمة في عهدهم، وهذا ما نجده في طلبيرة وقلمة تراب القديمة، وتكرر المشهد: مسجد / كنيسة، وكنيسة / مسجد، في غدورواج غير منتظم.

حدث قبل ذلك إلى المعلومة القائلة بوجود 64 مسجداً في إشبيلية قبل الغزو المسيحي (خوليو جونثال)، واعتقد أن هذا الرقم يجب أن يظل مرجعاً أساسياً، ذلك أننا إذا ما نظرنا على الخريطة لامتلات بالكمال، فهل ذلك لأن عدد المساجد ضعف عدد دور

القرطبية أو الطليطلية، ونحن في هذا نضع في الحساب أن كلاً من المرابطين، أولاً، والموحدين ثانياً، أدخلوا تعديلات كبيرة على المشهد الحضري السابق، فلم نجد إشبيلية وفيها هذه الجاذبية التي نراها في المدينتين السابقتين، حيث تحل كنيسة مدججة أو مسيحية محل دار للعبادة قوطية أو مسجد، فلم نشهد في شوارع إشبيلية وكنائسها ذات المخططات الجديدة تنقل الكتل الحجرية القوطية أو الرومانية من مبنى لآخر باستثناء الغيرالدا؛ كذلك الأمر بالنسبة للمعمارة الدينية الأموية الحضرية، التي زالت من الوجود ولم يظهر منها شيء إلا بشكل جزئي في مسجد عديس أو السلبادور، ثم قام الغزاة المسيحيون (1248م) بعد أن أفادوا بعض الوقت من المساجد التي استولوا عليها وأقاموا فيها الطقوس الكاثوليكية، أخذوا يشيدون كنائس جديدة لها أبراج عالية وكلها قد دخلت، من خلال عقودها، في حوار دائم مع الغيرالدا التي ظلت حتى القرن السادس عشر محتفظة بطابعها المربيعي. أما بالنسبة لمدينة أخرى فيمكن القول، بالنسبة لبعض الأبراج المسيحية الحالية، بأنها كانت مآذن، في إشبيلية، وبعد زمان خيستوسو، هناك أبراجها المشيدة من الآجر، التي أطلق عليها المدججة منذ بنائها الأمر الذي لا بدع مجالاً للشك بأنها لم تكن مآذن (تورس بالباس)، فلا يوجد في إشبيلية مسجد من الآجر أضيف إليه مذبح مسيحي من نفس مادة البناء، مثل مسجد الباب المردوم في طليطلة، وفي حالة وجود ذلك فقد زالت خلال القرن الرابع عشر، فكم عدد المساجد في إشبيلية بمساحتها الضخمة التي بلغت 180 هكتاراً؟ إنها حالة الحيرة التي نتقاهما عندما نتعرض لبعض المدن المهمة مثل قرطبة وطلطلة وسرقسطة وبلنسية؛ هناك عدد من المساجد يصل إلى 64، وهذا رقم بسيط إذا ما قارناه بما ذكره الأنصاري بشأن عدد المساجد في سبتة (1000 مسجد) (٩) في مساحة أقل بكثير من مساحة إشبيلية؛ هنا نجد أن إحصاء عدد المساجد في المدن هو أمر

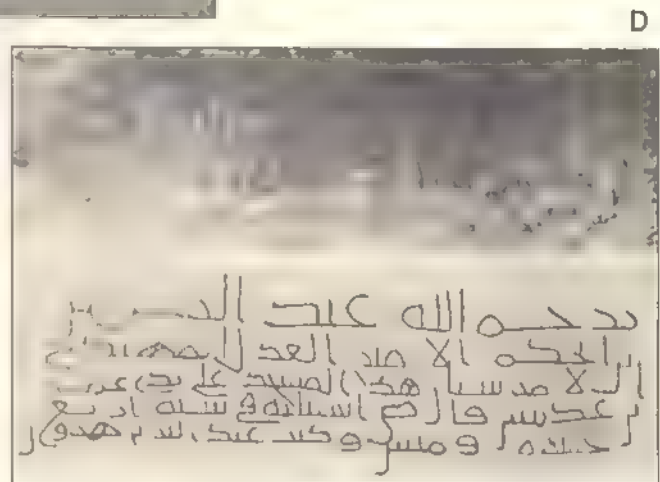
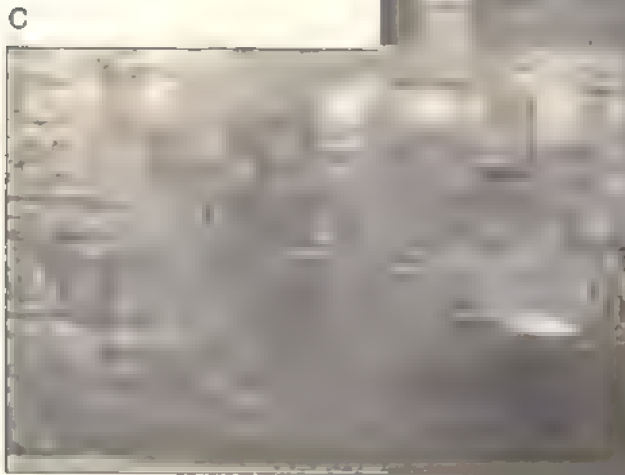
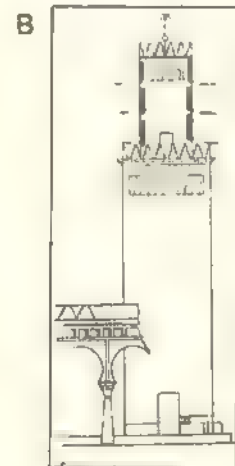
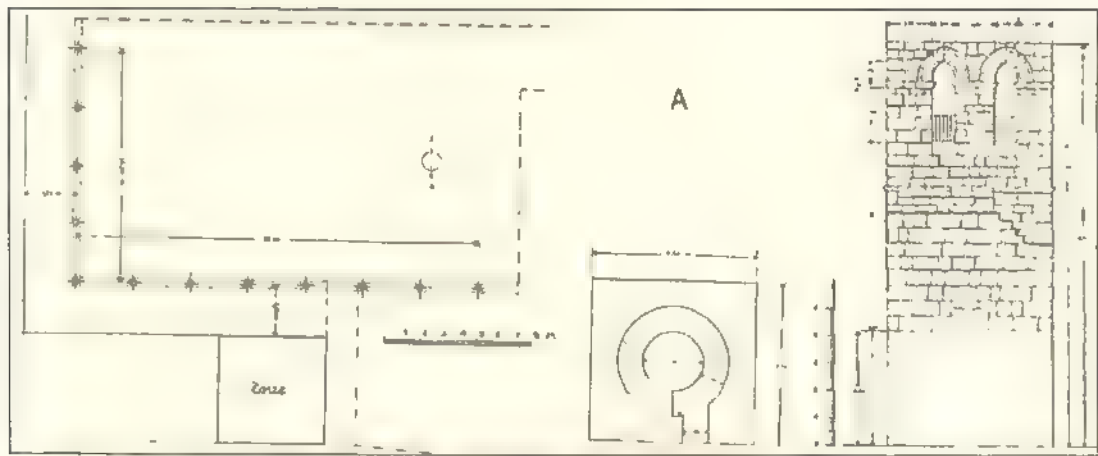


عشر. كانت هناك مساجد ظلت على حالتها المتواضعة التي كانت عليها في الأصل وربما كانت مصليات صغيرة، جرى بعدها إضافة مذابح لها لتكون كنائس، ثم أزيلت وحلت محلها دور العبادة المدججة العالية؛ وفي هذا المقام يقول جومث راموس، مستنداً إلى «سجل المحصر» Repartimiento، بأن هناك أدلة تشير إلى أنه منذ عام 1266م، على الأقل، كانت هناك مساجد أصبحت مساحاتها فضاء، وفي عام 1275م جرى تاجير أو منح مساجد أخرى لتبنى مكانها منازل، ولا بد أن ذلك هو ما وقع أيضاً في حي سانتا ماريا، الذي ورد ذكره بهذا الاسم عام 1262م حيث كانت هناك خمسة مساجد، ربما كانت «زوايا» أو «مساجد أحياء»، وبالنسبة لحي المورو الذي لم يكن كثيف السكان مع نهاية القرن الرابع عشر، فقد ورد ذكره وذكر «دروب» وأسواق خارج هذه الأحياء أطلق عليها «الموروس»، وقد تولى كويانتس دي ثيران معالجة موضوع الأحياء الإسلامية Moreria بتأن، ففي قرمونة يُمتد أن مسجدًا الجامع هدم عام 1424م، وسوف نتحدث عن هذه القضية لاحقاً.

المسجد الجامع الأميري «السليبادور»

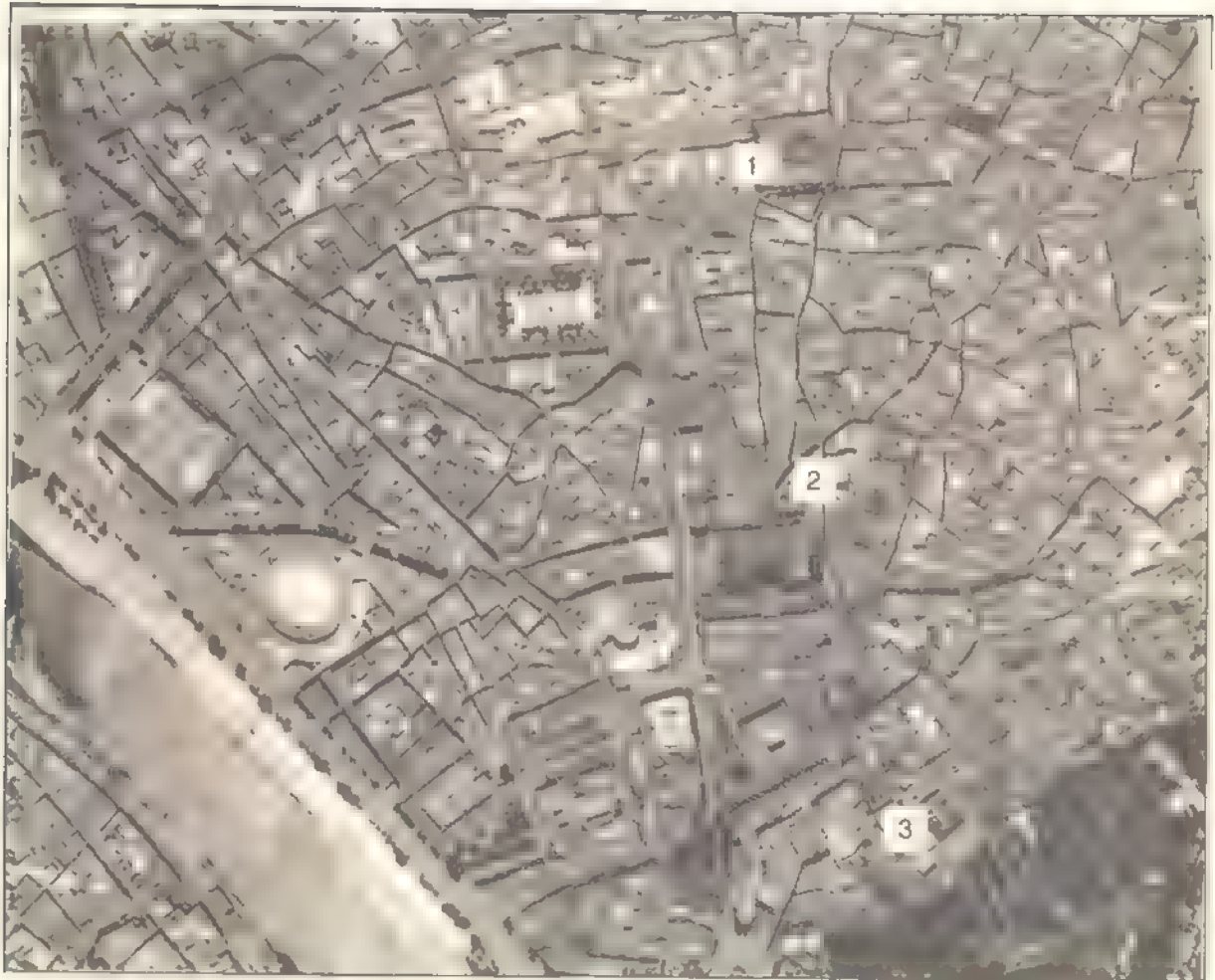
يقع في المنطقة الحضرية للمدينة الحالية (لوحة مجمعة 2، 1، رقم 1 يتعلق بالمنزل. انظر أيضاً لوحة مجمعة 29؛ 1 في الفصل الأول). وبالتحديد في الطرف الشمالي للثلث الأول من هذه الرقعة، وربما كان وضعه مركزياً في الرقعة الممرانية التي ترجع إلى القرن التاسع، وهو بعيد عن «أنكاثار» الخاص بالأمويين، وجرى عليه تجديدات خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر (رقم 3 في الصورة)، ويعتمد أيضاً عن المسجد الجامع الموحد الجديد (رقم 2 في الصورة). قام كل من تورس بالناس وفيلكس إيرنانديث بدراسة مسجد السليبادور (لوحة مجمعة 1)، وتركز اهتمام الباحثين على أطلال المنارة الواقعة شمال

العبادة المسيحية التي كانت قائمة؟ مثلاً هو الحال في باقي المدن، كان انتقال المدينة من مرحلة إلى أخرى بطيئاً، فقد انتقلت المساجد القديمة، ومعها العمامات القريبة منها، إلى أيدي أفراد بعينهم حيث قاموا بتحويلها إلى منازل أو مبان خاصة، وانتهى الأمر ببعضها لتكون معابد لليهود؛ وفي هذا المقام ورد ذكر مسجدين عام 1252م استخدمهما المبريون أولاً ثم تم تحويلهما إلى كنائس بعد ذلك وهي كنيسة سان بارتولوميه وسانتا ماريا لابلاتكا؛ من المناسب أيضاً أن نتوقف عند الأنبياء المتعلقة بثلاثة من المساجد الإشبيلية التي جرى منحها في عهد ألفونسو العاشر لإعادة استخدامها «استوديو عام لدراسة اللاتينية والعربية» وكمقر إقامة للفيزيائيين الذين جاؤا من الجوار، حتى يكون قريباً من أماكن عملهم (خ. جيسوت، هـ. بالوروا، مونتس). وتشير الوثائق إلى مساجد، سواء داخل المدينة المسورة أو خارج الأسوار، أي في «أرينال» وبالقرب من باب قرمونة، وقد تحول الكثير منها إلى أراضي فضاء مع عام 1266م، وأقيمت هناك كنائس، وربما كان ذلك هو ما جرى بالنسبة لبعض الكنائس الصغيرة مثل سانتا مارينا وسان خوليان وسانتا لوفيا (د. أنجولو إنيجيث)؛ لا بد أن هدم المساجد خلال القرن الرابع عشر كان عملاً منظماً، فمن بين الأربع وعشرين كنيسة (سجلت طلبلة 31) التي كانت في المدينة نجد أن ليس هناك واحدة منها تحتفظ بأي أثر إسلامي ماعدا سان سليبادور والمسجد الكاتدرائية؛ ما بقي بعد ذلك من عدد قليل من المساجد، بعد الزلزال الذي وقع عام 1356م، جرى هدمها لإقامة كنائس؛ من جانبه قام خوليو جونثالث بجرد المساجد حسب الأحياء، حيث كان أغلبها في سانتا ماريا يليها سان سليبادور، أي 17، 11 مسجداً على التوالي؛ هناك أحياء أخرى كان فيها 5، 4، 3، 2، 1، أي أن إجمالي ما أحصاه يتراوح بين 60 و 62 مسجداً؛ ويقول الباحث ثونيجا في «حولياته» إنه خلال عصر بدرو الأول، في منتصف القرن الرابع



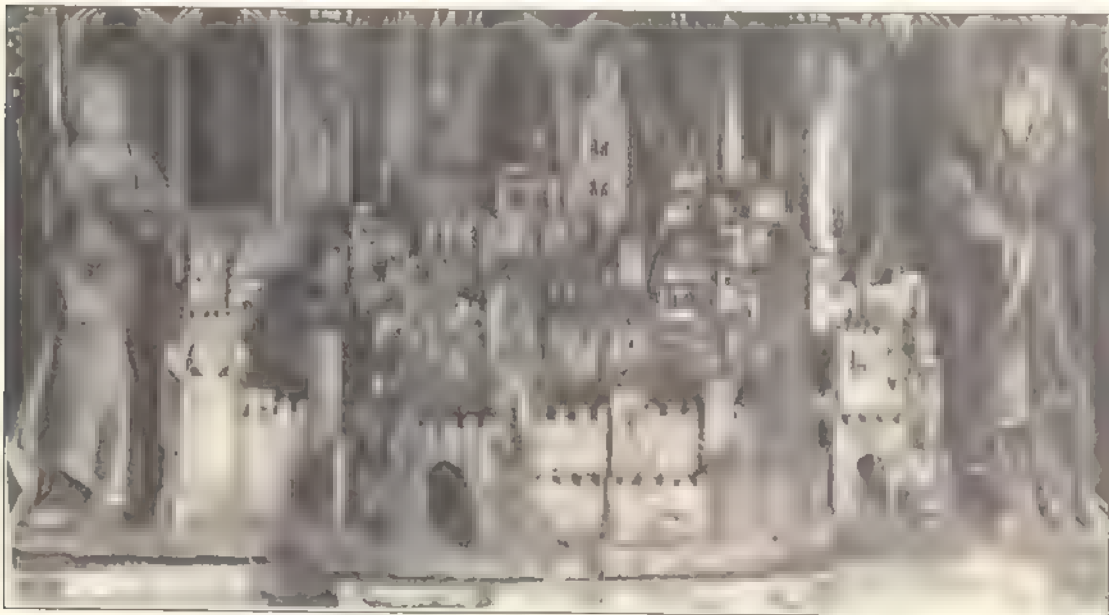
لوحة مجمعة أ:

مسجد عديس Adabbas في إشبيلية.



1

2



لوحة مجمعة 2

1: منظر من الجو لإشبيلية (1، 2 مساجد، 3: أنكاثار).



الصحن، وتبرز إلى الخارج، وهي تقع على ما يبدو في المحور الأوسط للجزء المستوف مثلما هو الحال في المئذنة القرطبية لهشام الأول في المسجد الجامع. وبالنسبة للمخطط نجد هذين الباحثين يقولان إن الصحن كان فيه بوائك ثلاث؛ أما الآن فكل شيء جرت عليه يد الترميم، وبالتالي نرى أعمدة لها تيجانها وحلياتها المعمارية المتموجة القديمة التي جرى إعادة استخدامها في البوائك الحديثة (انظر لوحة مجمعة 49، الفصل الأول)، وجاء ذلك سيراً على الأسلوب الروماني، وربما كانت هذه القطع التي جرى إعادة استخدامها تنسب لمبانٍ سابقة سيراً في هذا على ما هو معهود في المسجد الجامع الذي يرجع إلى عصر الإمارة في قرطبة وكذا مساجد طليطية. وفيما يتعلق بذلك المسجد في منطقة باطقة Betica نعرف شيئاً عنه، من خلال نقش كتابي على عمود الجزء المستوف (D)، هو اليوم ضمن مقتنيات متحف الآثار بالمدينة. فقد شهده ابن عدبس Adabbas قاضي إشبيلية عام 829م، طبقاً لقراءة ليفي بروفسال وأوكانيا خيمينث، الأمر الذي يتفق مع ما ورد من إشارات في المصادر العربية (ابن القوطية وابن سعيد) التي نسبت المسجد إلى عبد الرحمن الثاني.

بالنسبة للمنار (A) (C) نجد أن المخطط أسطواني من الداخل وكذلك العمود المركزي الخاص بالسلم مثلما هو الحال في المنارات القرطبية في كل من سان خوان دي لوس كابايروس ومسجد سانتياجو؛ أما من الخارج فقد أدخلت عليها زهادات على يد المسيحيين، ومعنى هذا إن ما بقي من المئذنة القديمة ليس إلا الجزء الداخلي، ويلاحظ أن البناء مكون من كتل حجرية مرسومة بطريقة أدبية وشناوي أموية ولكن بشكل غير منتظم بعض الشيء. حظيت هذه المئذنة بالكثير من الإشارات في الحوليات العربية، فعلى سبيل المثال يقول المذري، (ق 11)، إن الجديد فيها كان عبارة عن أعمدة في الأركان تمتد إلى أعلى، وهي أعمدة من

الرخام مقامة في الأركان الأربعة، عموداً فوق عمود (ر. بالنسبة)؛ وبعد ذلك بقرون ثلاثة نجد العميري يؤكد أن المئذنة السابقة على الغزو المسيحي، والتي كانت تتسم بأنها ذات شكل رشيق، كان لها في كل ركن ثلاثة أعمدة متراكبة تصل إلى أعلى ارتقاع، وهذا الوصف لابد أنه مأخوذ عن المذري؛ غير أن الزلازل أثرت تأثيراً كبيراً على هذه المئذنة مرتين، إحداها عام 1079م الأمر الذي أدى إلى ترميمها، طبقاً للوحة تأسيس، وجاء ذلك على يد المعتمد، أحد ملوك الطوائف (انظر لوحة مجمعة 12: 3 في الفصل الأول)، وعلى ما يبدو فإن هذه اللوحة كانت في الواجهة الشمالية للمئذنة، وخلال القرن السادس عشر جرى وضعها في الجهة الجنوبية (رودريجو كارو وألفونسو دي مورجادو) وربما كان ذلك موضعها الأصلي استناداً إلى نقوش كتابية معروفة تتلاقى بمأذن أخرى. ورد النص الكتابي المذكور في «روض القرطاس» لابن أبي ذر حيث يشير إلى أن المعتمد أمر ببناء الجزء العلوي لهذه المئذنة الذي جرى هدمه بسبب الزلزال الذي وقع عام 1079م؛ أما الزلزال التالي فقد وقع عام 1355 - 1356م حيث سقط الجزء الأعلى في مئذنة المسجد الكبير (الموحدي) وكذا برج سان سلبادور (حولية ملوك قشتالة، السيد بدرو والسيد إنريكي الثاني والسيد خوان الأول والسيد إنريكي الثالث).

كانت مئذنة السلبادور تضم قبل الزلزال الثاني مطابقاً ثانياً فيه أعمدة مركبة في الأركان، لكن لا يمكن تطبيق ذلك على الطابق الأول طبقاً لما نراه اليوم في الجزء السفلي، وبالتالي فإن الصورة التقريبية هي التي نراها في الرسم B في اللوحة المجمعة 1 (حيث جرى اتخاذ ما قست به لإعادة تصوّر مئذنة مسجد مدينة الزهراء كنموذج، ولا شك أن النموذج الأخير دين أعمدة في الأركان في الطابق الثاني). هذا يقودنا إلى أن نتعرف إلى وجود طابق ثانٍ للمؤذنين، جرى القضاء عليه على يد المسيحيين؛ وربما كان النموذج



ترجع إلى عصر الأغالية أو عصر الفاطميين في تونس.

اهتم المؤرخ العربي ابن صاحب الصلاة بتزويدنا ببعض التفاصيل المهمة عن مسجد عديس إذ أشار إلى أول خطبة جرت من على المنبر، عام 1182م في المسجد الموحدي الجامع، فقد أقيمت الخطبة وأداء شاعر الجمعة في المسجد المذكور، وجرى نقل منبره من مكانه وجرى وضعه إلى جانب الحائط الغربي، كما جرى نقل المقصورة من مكانها قبل ذلك وجرى توزيعها بين الأروقة الشمالية والشرقية عام 1175م؛ ويضيف المؤرخ المذكور أن القاضي عمر بن عديس كان قد شيد المسجد عام 829 - 830م، ويشير إلى النقش الكتابي التأسيسي وأن الناس وجدوا في العمود الكائن في الرواق الثاني في الجانب الشرقي، أمام المحراب، نقشاً كتابياً قديماً يترحم على الإمام عبد الرحمن بن الحكم الرجل العادل الذي أمر ببناء هذا المسجد تحت إشراف عمر بن عديس قاضي إشبيلية عام 829م. وفي فترة أخرى يشير ابن صاحب الصلاة أنه عُرِضت على الأمير ضرورة ترميم المسجد من الداخل والخارج بعد أن تمرض لبعض التلقيات، حيث إن كمرات السقف كانت قد تأكلت من الأطراف، وحدث ميل في الحائط الكائن في الجانب الغربي وكان يهدد بتدمير المسجد بأكمله، فقام البنّاءون والعمال بملاج الموقف وقاموا بتبليط الصحن بالآجر الأملس ذي الجودة العالية، وجرى إصلاح العقود باستخدام الجص والجير، ثم جرى اختبار الوضع الذي عليه السقف. جرى كل ذلك عام 1196م، ثم يشير المؤرخ المذكور إلى أن المسجد قد ضاق لكثرة عدد المصلين الذين كانوا يؤدون الشعائر حتى في الصحن والهوايك وفي الشارع والمحلات المجاورة، ولم يكن ممكناً توسع المسجد في أي عهد من العهود السابقة حتى جاء أبو يعقوب وشهد المسجد الجامع للتوسعة على المصلين؛ وهنا نجد أن ابن صاحب الصلاة يقدم لنا من خلال هذه المعلومات التكميلية نفسها التي عليها المساجد الكبرى في مدن أخرى إسبانية إسلامية

المؤكد للمنارات الأندلسية خلال القرن التاسع مئذنة المسجد الجامع في القيروان ذات الطابقين الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط (البكري)؛ وبالنسبة لموضوع الأعمدة التي في الأركان والتي يُعتقد أنها كانت موجودة في الطابق الثاني الأصلي للمئذنة القيروانية، فإن ذلك مؤكد في الطابق العلوي في المسجد الرئيسي في صفاقس، الذي يرجع في أصوله إلى القرن التاسع، ثم أعيد بناؤه، أي هذا الطابق، خلال القرنين العادي عشر والثاني عشر (ل. جولفن). ومن المعتاد أن تلك الأعمدة التي توجد في الأركان نراها كثيراً في الأبواب الحضرية في القيروان، وهذا تقليد جرى اتباعه بعد ذلك في تونس، في مئذنتين شيدتا بعد ذلك، إحداهما مئذنة مسجد «باربيرو» بالقيروان، والثاني مئذنة مسجد «القصر» في تونس العاصمة، إضافة إلى المسجد القبة في هذه المدينة وهو سيدي يوسف. ويحدث الشيء نفسه في الممار في بالهرمو، خلال القرن الثاني عشر، في القصور والكنائس؛ ومن جانب آخر فمتى ما يتحدث البكري عن «القصر القديم» الذي يرجعه إلى عام 800م، والواقع على بعد كيلو مترات قليلة من القيروان، يشير إلى أن مئذنته كانت أسطوانية، مشيدة من الآجر ولها أعمدة متراكبة على مدار طوابق سبعة (سبلانس). هذا الموضوع الخاص بالمئذنة الأسطوانية يقودنا إلى مخطط البرج الإشبيلي السليبادور من الداخل، وسلمه الحلزوني الذي نراه أيضاً في برج منارة الرباط في سوسة (ق 9). سبق أن شهدنا هذا النمط في المآذن القرطبية خلال عصر الإمارة، إضافة إلى منارات المساجد في ولبه وهي مئذنة المنستير ولبلة. وعودة إلى إشبيلية، نجد أن بعض أبراجها التي يُنظر إليها على أنها مدجّنة (أنجول إنيجث) أسطوانية من الداخل، وربما كانت تقليداً لمنارات في المدينة مثل منارة السليبادور، أو أنها انتبقت من أبراج مسيحية شهيرة في أراضي إقليم الأندلس، واستتجاً لذلك اعتقد أن الأعمدة التي في الأركان ربما كانت صدى لمنارات

المسجد الجامع الموحدي:

من خلال ما سبق ذكره نتناول هذا المسجد الفريد الذي وصلنا منه صحنه المسمى صحن أشجار البرتقال، والخبر الداء مع ما جرى عليهما من تعديل وتعوير، حيث جرى إزالة الطابق العلوي للمئذنة المخصص للمؤذنين، حيث لم يتبق منه إلا أجزاء ضئيلة استناداً إلى الرسم الذي أعده بيأسانا دي مينا (ق 16) وإلى ما نراه في مسجد الكتبية بمراكش، إذ كانت المئذنة في واقع الأمر مكونة من طابقين الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط في الحالات الثلاث مثلما هو الأمر في المنارات الرئيسية الأمازيغية بقرطبة. وعندما نريد الحديث عن تاريخ المساجد المرابطية والموحدية الكبرى فما علينا إلا أن نرجع إلى ما جرى في المسجد الجامع بقرطبة دون أن نهمل ذكر المسجد الجامع بالقيروان، (ق 9): حيث نجد صحناً كبيراً فيه بوائك ثلاث تسبق الحرم المكون من عدد من الأروقة المتعامدة على حائط القبلة، الذي يأخذ الاتجاه الجنوبي الشرقي مع وجود مئذنة، عادة ما نراها في الحائط الشمالي للصحن، والمحراب، تلك الكوة ذات الأضلاع وذات عقد المدخل المزخرف، وتجدر الإشارة أيضاً إلى نمط حرف T في نقطة التقاء البلاطة الرئيسية والبلاطة الموازية لحائط القبلة. هذه هي الصورة النمطية للمساجد الجامعة في المغرب الإسلامي كافة، فالمخطط مماثل دائماً لما نجده في المساجد الجامعة في المشرق الإسلامي وعلى رأسها المسجد الأقصى بالقدس، وكل واحد من المساجد في المغرب الإسلامي يجري التعبير عنه بلغة معمارية تتواءم مع الفن السائد في كل إقليم والمواد المستخدمة، إذ نرى أنه خلال عصر المرابطين والموحدين جرى إحلال الأجر محل الحجر، ومن هذا المنطلق فإن الشكل العام هو مشرق أكثر منه مغربي، ففي المشرق نجد عمارات مشيدة من الأجر في المراق أو ما وراء النهرين، أما في الجانب المغربي فهناك مسجد الباب المردوم بطليطلة، غير

كانت محاطة بشوارع تجعل من الممكن إقامة أسواق ومحلات في الجوار؛ وفي كثير من هذه المدن، بدءاً بقرطبة وطليطلة ومرسية، نجد أنه أمام زيادة عدد السكان فإن الإجراء المتبع خلال العصر الأموي توسعة المبنى القديم بعملية لا تطال المبنى الأصلي المسقوف بل تضيف إليه؛ غير أن إشبيلية شهدت اتجاهًا مضاداً لذلك، فقد قرر الموحدون نقل المئذنة إلى مسجد أكبر يقع إلى جوار القصر، أو مقر الحكم الخاص بالحكام الجدد، رمز مزدوج للسلطة الدينية والسلطة المدنية في هذه المنطقة من المدينة؛ وتعد هذه التغييرات مؤشراً على تحول حضري عميق جرى التعبير عنه من خلال إقامة المسجد الكبير وسط الشوارع الرئيسية وهذا ما وجدته الفزاة المسيحيون عندما دخلوا المدينة عام 1248م؛ يقع المسجد كأنه جزيرة، ملتقى الشوارع الرئيسية، ثم جرى تحويله إلى كاتدرائية، مثلما حدث في كثير من المدن الإسبانية الإسلامية الرئيسية، وظل المعبد الجديد في قلب المدينة وعلى شاكلة شبكة الطرق القديمة؛ وفي نهاية المطاف يعدت ابن صاحب الصلاة عن مسجد آخر كان في القصبة، بالقرب من المسجد الجامع الموحدي، وهو مسجد صغير اتضح أنه لا يتسع للكثيرين فتم تحويله إلى مقر إقامة ونظراً لزيادة عدد الموحدين وقواتهم. هذا المبنى الحربي، الذي زال من الوجود، يرجع إلى عمارة مجهولة، وهو مثال واضح على وجود مسجد في الحصون الكبرى خلال ذلك العصر طبقاً للصورة النمطية التي نجدها في قصبة الرباط بمراكش وفاس؛ ومن الملامات المثيرة للتساؤل غيبة مساجد في «أنكاثار» أو القصور الحكومية في أنكاثار الحالي بإشبيلية ويجب بحث الأمر نظراً لوجود مسجد داخل أسوار «أنكاثار» الأموي القرطبي، وفي الجعفرية، وطبقاً للمصادر العربية كان هناك مسجد كبير آخر إلى جوار قصور قصبة ملقة.



الكبرى، فمن الواضح أن الطبقة الخارجية لموانع المسجد الجامع بالقهروان وكذلك الأكتاف أو الدعامات هي من الأجر كما أن الكتل الحجرية في المئذنة قطعت لتشبه الأجر، وإذا ما كانت المساجد الموحّدية قصيرة الارتفاع نسبياً وشبه مربعة فإن الأجر يقوم بوظيفته على أكمل وجه، غير أن المآذن الكبرى، مثل منارة الكتبية، جرى إنشاؤها بالحجارة، إذ يلاحظ أن الدبش كبير في بناء هذه الأخيرة، إلا أن هناك استثناء في هذا المقام وهي مئذنة حسان بالرباط، ثم مئذنتين أقل ارتفاعاً هما مئذنة رباط تيط ومئذنة قصبة عدية في تلك المدينة، حيث يلاحظ أنها شيدتا بكل حجرية مربعة جيدة القطع؛ وتعتبر مئذنة مسجد شمال مثلاً مرجعياً من المنظور المعماري، إضافة إلى موقعها الفريد، في النقطة التي نجد فيها المحراب، ومادة بنائها خليط من الأجر والدبش، إذ كانت وظيفة المادة الأولى تديم الزوايا وإقامة عقود النوافذ، وهذه تجربة قائمة أيضاً في منارة مسجد القصبة بمراكش (1196م)، وحقيقة الأمر في هذا السياق أن كلتا الحالتين تقلدان، كل واحدة على طريقتهما، ما نراه في مسجد الباب المردوم، أو إن شئنا القول، السير على نهج المآذن الأولى الطليطلية التي ورد ذكرها خلال الثلث الأول من القرن الثاني عشر (سانتياجو دل ترابال، وسان أندرس، وسان بارتولوميه)؛ ومن جانب آخر هناك أمر معروف للجميع وهو الأثر الذي أحدثه هذا النمط من البناء استخدام الأجر على الطراز الأندلسي، ومن أمثلة ذلك ما نجده في كل من سبتة و«القصر الصغير» خلال القرنين الثاني عشر والرابع عشر. وعندما ننظر إلى الخيرالدا كمثال فريد في عصرنا، وحتى اليوم أيضاً، نجد أنه استخدمت فيها آلاف قطع الأجر في مناطق مختلفة من جسمها الذي يصل ارتفاعه إلى 60م. هناك مثال آخر لمئذنة من الأجر كانت في عصرها ووردت أخبارها عن طريق البكري، تقع في «القصر القديم» بالقرب من القهروان، كما نذكر بأن بطليوس، في عصر الإمارة،

أن النقد الحديث لم يدرك، على وجه اليقين، ما إذا كان هذا المسجد الصغير المشيد بالأجر أصبح داخل الدائرة المشرقية أو أنه، على العكس من ذلك، عبارة عن تجربة محلية تتمثل في الانتقال بالفن القرطبي الذي يستخدم الحجارة إلى استخدام الأجر. وبناء على هذا في المساجد الموحّدية وكذا المرابطية في الشمال الأفريقي نجد الأعمدة الحجرية تتخلّى عن مكانتها لصالح أعمدة مشيدة من الأجر، قطع مربعة أو مستطيلة، بدأ العمل فيها، ولو أنها من حجارة، في مسجد قلعة بني حماد بالجزائر؛ واعتبرت هذه المنطقة (الهربر) المحاجر الرومانية التي تتمثل في الآثار الرومانية القريبة أو البعيدة عن المدينة غير مجدية وبالتالي لم تكن هناك مساجد من الحجارة سابقة؛ أما في الأندلس فلم نعر إلا على بعض القطع التشريفية التي تتمثل في تيجان الأعمدة الأيوبية التي تعرف عليها هنري ثراس في أماكن متميزة في كل من مسجد القرويين بفاس ومسجد الكتبية، لكن الأمر يختلف بالنسبة للخيرالدا حيث يمكننا، وبشكل استثنائي، دراسة مجموعة من تيجان الأعمدة التي ترجع إلى عصر الخلافة والتي جرت الإفادة منها مرة أخرى، إذ يرى خيستوسو أن عددها وصل إلى 140 تاجاً وأنها جميعها ترجع إلى عصر القوط.

إذا ما تناولنا الأجر الذي شُيّد به المسجد الإشبيلي علينا أن نتخيل نموذجاً لمبنى معطي سابق استخدمت فيه مادة البناء المذكورة، وهو اليوم غير قائم، وعلى هذا فإن كلاً من الأجر والأكتاف المشيدة لم تُر قبل ذلك إلا في مسجد الباب المردوم ومسجد المنستير في ولبه ومصلى الجعفرية بسرقسطة. وعلى أية حال علينا ألا ننسى أن العرب في تونس استخدموا الأجر بشكل مكثف في بناء الأسوار وكذلك في مساجد ومآذن، الأمر الذي يؤكد المقولة التي تشير إلى أنه طالما غاب الحجر ظهر الأجر المادة التي يسهل توفيرها ويتكفّل رخيصة إذ نراه قائماً هناك بمعزل عن التيارات الأسلوبية



القبلة، على شاكلة المسجد السابق عليه والذي يعتبر النموذج وهو مسجد الكتبية بمراكش الذي شيده أبو يعقوب يوسف، أي الخليفة نفسه الذي بدأ بناء المسجد الإشبيلي حيث يلاحظ أن هذا البناء الأخير يتكون من اثني عشر خطاً من العقود التي تمتد من الشمال إلى الجنوب، ويلاحظ أن الرواق المركزي والرواق الموازي لحائط القبلة أكبر من الأروقة الباقية، وقد انتقلت نمطية الأروقة الطرفية إلى الصحن، لتصبح البوائك، هناك تحليل آخر لمخطط المسجد قام به هنري ترانس (لوحة مجمعة 3: 2 - 1). أما بالنسبة للأبواب، فإن الصحن، في الجانب الشرقي منه، يضم، بين الأبراج الصغيرة والأريطة estribos، ثلاثة فعلية، إضافة إلى بايين آخرين مسدودين، وربما كان الأمر عبارة عن حائط، جزء منه مسدود وآخر مفتوح على التوالي، مثلما هو الحال في المسجد الجامع بقرطبة خلال الترسمة التي تمت في عصر الحكم الثاني؛ يوجد في الحائط الشمالي باب مركزي يطلق عليه اليوم «باب الفئران»؛ هناك مخطط شبيه للمسجد في هذا السياق قدمه مانتانو مارتوس (لوحة مجمعة 4: 3) إذ يضم ذلك المخطط عشرة خطوط من الأعمدة والبلاطة المستعرضة على حائط القبلة، التي تشكل مع البلاطة المركزية شكل حرف T الذي بدأ في المسجد الجامع بقرطبة، لكن المخطط الذي بين أيدينا لا يضم أبواب الصحن، في الضلع الشرقي، وقد أشرت إليها بسهم صغير. ويلاحظ أن كلا المخططين اللذين أتاؤلهما بالشرح يضمنان الحائط الفاصل بين الجزء المسقوف والصحن وأنه كان يضم عقوداً كبيرة كثيرة تماثل عدد أروقة المسجد سيراً في هذا على شاكلة ما نجده في المسجد الجامع بقرطبة، حيث يمكن التمرق إليها، في المثال الأول، في الجانب الشرقي المجاور للمئذنة (لوحة مجمعة 4: 3 داخل دائرة). نعرف أن أنفونسو خيمينث هو واحد من المارفين بأمر المسجد بشكل صيق، والذي قدم لنا مخططاً جديداً أعده خ. ل. تريو

كانت تضم مسجداً رئيسياً مشيداً من الأجر ومئذنة من الكتل الحجرية، وتكرر هذه الحالة في مسجد السليادور في طليطلة. وعلى أية حال فإننا عندما نطبق ما قيل عن هذه المدينة على إشبيلية الموحدين، حيث كانت المساجد من الأجر، وهذا هو ما كان ينفذ في الكنائس التي شهدت بعد ذلك خلال المصور الوسطى، وقد سبقت في ذلك مدينة نهر التاج (طليطلة) حيث نشهد فيها تزامناً بين مساجد مشيدة من الأجر وأخرى من الكتل الحجرية، ويتجسد نموذج الحالة الأولى في مسجد الباب المردوم، ومعنى هذا أنه لم تكن هناك حاجة إلى المشرق، فقد كانت بطليوس هي النموذج ثم جاءت بعدها القيرون وطليطلة حيث شيدت المساجد من الأجر.

قامت الكاتدرائية الإشبيلية (لوحة مجمعة 3: 1)، المشيدة من الحجارة، على أطلال المسجد الموحدي وحلت محل الحرم، ولم ينج إلا الصحن والخيرالدا التي قامت طوال مدة زمنية غير قصيرة بدور برج الأجراس (لوحة مجمعة 4: 1)، وهذا النمط نفسه نجده يتكرر في مساجد إسبانية أخرى، ومن أمثلة ذلك مسجد السليادور في حيّ البيّازين بفرناطة، (ق13)، رغم أن المئذنة قد أزيلت في هذه الحالة كما نرى. وعودة الصحن الذي أظنت من الكاتدرائية لتجد أن هذه الحالة تسير على نهج حالات سابقة ومنها الكاتدرائية الطليطلية إذ جرى الاحتفاظ بالصحن الإسلامي ليكون صحناً للمبنى المسيحي، حتى أتى هؤلاء وأحلوا محله الصحن الحجري الحالي خلال القرن الرابع عشر، وعلى هذا فإن تلك الثنائية بين المسجد والكنيسة ظلت قائمة تحت أوجه وأنماط مختلفة في الكثير من المدن الإسبانية ولفترة طويلة؛ وهنا نجد أن توزّس بالباس يخطو خطوة جريئة ويقدم لنا مخططاً فيه تطابق نسبي لأروقة المسجد الإشبيلي وعقوده التي زالت من الوجود (لوحة مجمعة 3: 2)، حيث نجد أن ما هو عربي باللون الأسود، ويبلغ عدد الأروقة 17 متعامدة على حائط

إلى واحدة على رأس كل واحدة من الرواقين الطرفيين، غير أن الاحتمال الأقرب هو أن القباب الخمس في المسجد الإشبيلي كانت متباعدة عن بعضها، سيراً على نموذج مسجد الكتبية مثلما نرى في المخطط الذي أعده هـ. تراس؛ ومع هذا فإن ابن صاحب الصلاة، المؤرخ العربي للمسجد، لا يذكر إلا قبة واحدة أمام المحراب، ويرى ج. كاليه، بالنسبة لمسجد حسان بالرباط، أن القبة كانت وحيدة، أمام المحراب؛ أما أبعاد المسجد فهي 110×115م، أي ما يزيد قليلاً على هكتار، أو ما يزيد قليلاً عن نصف المسجد الجامع بقرطبة مع نهاية القرن العاشر، ولم يتجاوز هذه المساحة، في ذلك الزمان، إلا مسجد حسان بالرباط الذي تصل مساحته 2.5 هكتاراً، مقارنةً بمسجد تمال الصغير (40×45م) ومسجد مراكش (90×50م) ومسجد القصبة بالمدينة نفسها (80×77م) (انظر لوحة مجمعة 42 في الفصل الأول)؛ وجمالاً للقول نجد مسجد إشبيلية من أكبر المساجد مساحة في المغرب الإسلامي وما يتجاوزه في هذا المقام هو مسجد حسان بالرباط الذي يصل عدد أروقته إلى 21 رواقاً مقابل 17 رواقاً في المسجد الإشبيلي.

يتضح مما سبق أن المسجد الإشبيلي، بصفة عامة، كان صورة طبق الأصل معصرة للمسجد الجامع بقرطبة، لكن الأجر كان هو البطل في المسجد الإشبيلي مقارنةً بالمسجد القرطبي، كما أن فيه 17 رواقاً مقابل 19 في المسجد القرطبي (17 رواقاً أيضاً في المسجد العباسي أبو دلف في سامراء، وفي المسجد الجامع بالقيروان، ق 9)، كما توجد أبراج صغيرة أو دعامات في الأضلاع، وتبادل بين حوائط بلا أبواب وأخرى ذات أبواب غير مرتبطة بالمركز لكنها متوازية، ففي الصحن نجد البابين الرئيسيين في الأضلاع، حيث إن الباب الكائن في الحائط الشمالي يوجد في منبت المحور المركزي للمسجد، من الخارج نجد أرصفة تحيط بالمبنى، وهذا كله عبارة عن صورة حية للمسجد

دي ليهيا، وربما كان ذلك أقرب إلى الواقع من المخططات الأخرى، حيث أدرج سهم الاتجاه الذي لم يكن موجوداً في المخططات السابقة؛ فالأكثاف المشيدة من الأجر في المنطقة الفاصلة بين حرم المسجد والصحن (A) كانت على شكل صليب أو مستطيلة حيث نرى ستة أعمدة مشيدة، صغيرة، ملتصقة بها، ونراها من الحجارة في المنطقة الفاصلة في المسجد الجامع بقرطبة في النقطة الفاصلة بين الجزء المسقوف في عصر الإمارة والآخر الذي يرجع إلى عصر الخلافة (لوحة مجمعة 40: 4 الفصل الثاني)؛ أما بالنسبة للمسقط الرأسي فربما كان على شاكلة ما نجده في اللوحة المجمعة 4: 1، وهو شديد التماثل، بما في ذلك المخطط، بمسجد الكتبية بمراكش (B) (انظر لوحة مجمعة 85: 3، الفصل الأول) إذ نجد أن هذا المسجد الأخير يتكون من سبعة عشر رواقاً، التي عليها المسجد الإشبيلي رغم أن الصحن أكثر صغراً إضافة إلى أن المئذنة تقع في الزاوية الشمالية الشرقية؛ هناك تجديد في كل من مسجد الكتبية ومسجد تمال يتمثل في أن الأروقة الجانبية أكبر بعض الشيء - عرضاً - من الأخرى في الوسط، وليس ذلك في المسجد الإشبيلي؛ تضم المساجد الثلاثة شكل حرف T المكون من الرواق الموازي للقبلة والرواق المركزي، ونرى هذا خلال القرن الثاني عشر في المسجد المرابطي الجامع بالجزائر؛ ويضم الرواق المستعرض على حائط القبلة، في مسجد الكتبية، خمس قباب ذات أسقف بارزة (C)، وهما مقربصات، وهي القباب نفسها التي ربما كانت موجودة في صدر المسجد الإشبيلي؛ كما نجد مثل هذه القباب في مسجد تمال لكن عددها لا يتجاوز ثلاثة (لوحة مجمعة 85: 1 الفصل الأول)؛ ويضم المخطط الخاص بالمسجد الإشبيلي الذي أعده ماتثانو مارتوس قباباً ثلاث تقع أمام المحراب، سيراً على النموذج الخاص بالقباب الثلاث الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع بقرطبة، توسعة الحكم الثاني، إضافة



الجامع بقرطبة، مع وجود تنوعتين هما: أن الدعامات في الصحن لا نراها في المسجد انقرطي بينما نراها في المسجد الجامع بمدينة الزهراء وفي مسجد تطيلة؛ كما أن المنارة الإشبيلية تتسم بتفردا ذلك أنها تقع على الضلع الشرقي، ويبرز المخطط الخاص بها عن المخطط العام بشكل مبالغ فيه، في النقطة الفاصلة بين الجزء المسقوف والصحن، ولا شك أن مرد ذلك وجود صعوبات في الأرض التي من المعتاد أن تقام المئذنة عليها، شمال الصحن وفي النقطة المركزية منه، طبقاً للكلاشيه الذي نجده في المساجد الجامعة الأموية، خلال القرن الثاني عشر، وهذا ما تكرر فقط في مسجد حسان بالرباط ومسجد قسبة فاس، غير أن الوضعية غير الاعتيادية للمئذنة الإشبيلية تكسب المسجد طليمة خاصة، ربما يمكن القول عنه إنه كان راية وعلامة على الإمبراطورية الموحّدية، اللهم إلا إذا كانت الغاية التمييز عن اهتمام بكل من الصحن والجزء المسقوف بدرجة واحدة، فالحائط الفاصل بينهما يقع في المنطقة المركزية في الواجهة الشرقية للمئذنة؛ وأياً كان الموقف فإن المئذنة كانت تبدو دائماً كوحدة معمارية تختلف عن الجزء المسقوف وتتسم بالاستقلالية من الناحية البنيوية والزخرفية كما لا يوجد شيء مكتوب يتعلق بموقع البرج في المساجد، وكان الحكام الموحّدون يفخرون بأنهم شيّدوا «مآذن ومنازل»، نلاحظ أيضاً وجود نموذج متفرد، على شاكلة الخيراندا، هو في مسجد شمال، رغم أنه ذو رمزية مختلفة (لوحة مجمعة 85: 12 في الفصل الأول) إذ حدث اندماج بين المئذنة وكوة المحراب وربما كان ذلك يرمز إلى الإعلان عن أهمية كل من المئذنة والمحراب بالنسبة للمسلمين، وكأنهما من أبرز الرموز المقدسة عندهم، كما أن المنار في مسجد Cuatrohabitats الإشبيلي منزلة تماماً في القطاع الشمالي ولا يصحبها الصحن، على ما يبدو، وإذا ما كنا نريد أن نذكر سبباً من الأسباب الدنيوية التي تتعلق

بموقع الخيراندا يجدر بنا التفكير في السبب نفسه الذي كان وراء الجمع بين المئذنة والمحراب في مكان واحد في مسجد شمال، أي الرغبة في أن يكون هناك اقتراب شديد بين البرج وحرم المسجد؛ وعلى هذا نرى كيف أن المسجد الإشبيلي عبارة عن هجين للنموذج الأموي الأندلسي والنموذج الموحّدي، ذلك أن الأول منهما تم استيعاؤه في خطوطه العامة المتعلقة بالأجزاء المسقوفة في المساجد الأندلسية من الطراز المتوسطي ابتداء من القرن الثاني عشر؛ ولا شك أن الموحّدين أخذوا من قرطبة كل ما استطاعوا وكل ما كان مواتماً لاستخدام الأجر. وبالنسبة للمسجد الإشبيلي فإن خطوطه العامة تسير بشكل متسق، غير أن الخيراندا أضخم بكثير من المنارة الكبرى التي شيدها عبد الرحمن الثالث، وهذا مؤشر واضح على أن الموحّدين حاولوا جعل مبانيهم تتسم بالضخامة مثلما هو الحال بالنسبة لمخططات المدن، وفي محاولتهم إقامة هذه المئذنة الضخمة كسروا تلك النسبة المتبعة [4/1] الذي كانت عليه المئذنة القرطبية، إضافة للبساطة النسبية التي عليها الأوجه الخارجية لها، ولما كان هناك ثراء زخرفي في الخيراندا فإننا لا نفهم الصورة البسيطة التي عليها الواجهات الخاصة بالصحن والتي تتكرر في الحرم باستثناء الباب المركزي الكائن في الحائط الشمالي للصحن الذي يستحق أكبر قدر من التقدير على شاكلة الأبواب ذات الثراء الزخرفي، من الحجر هذه المرة، في كل من مدينة الرباط ومراكش. وعلى أية حال فإن التقشف الزخرفي الذي عليه الواجهات الإشبيلية، خلافاً لما عليه الخيراندا، إنما يستحق شيئاً من التفسير، فلا زلنا حتى ذلك الحين نرى تأثير قرطبة في مسجد حسان بالرباط من منظورين: في الحرم، حيث نجد الدعامات الحجرية تحل محل المشيدة من الأجر (كاليه، هـ. تراس)، كما أن المئذنة تضم كتلاً خشبية أفقية متداخلة مع الكتل الحجرية (تورس بالباس)، مثلما هو الحال في منارة مسجد قرطبة،

طبقاً لبيانات أشار إليها هيلكس إيرنانديث. ولاحقاً سوف أعود للحديث عن الأبواب.

نعود إلى وضع الخيراندا، فربما كانت أصولها ترجع إلى مئذنة مراكش، التي نراها تقع وسط الحائط الشرقي لمسجدي الكتبية، أي المسجد المؤسس منذ البداية وذلك الذي تم إحلاله محله بعد سنوات قليلة على يد الماهل نفسه، المؤمن، وكلا المسجدين يرجعان إلى ما قبل عام 1163، الواحد ثلث الآخر، غير أن الثاني شهد نوعاً من التعديل في حائط القبلة (انظر لوحة مجمعة 85: 4، الفصل الأول). ومن البداية كان المسجدان يميلان في أن معاً لبعض الوقت؛ كما أن مئذنة مراكش - على عكس الخيراندا - دخلت بكاملها في صحن المسجد خلال المرحلة الثانية، وبالتالي أصبحت عائقاً أمام التنقل عبر الدهايز، وهذا خطأ جرى تصحيحه في مسجد القصبة بالمدينة نفسها حيث تقع المئذنة في الزاوية الشمالية الغربية للصحن وبارزة بالكامل (لوحة مجمعة 85: 5، الفصل الأول).

1 - المسجد الجامع الموخدي من خلال رواية ابن صاحب الصلاة:

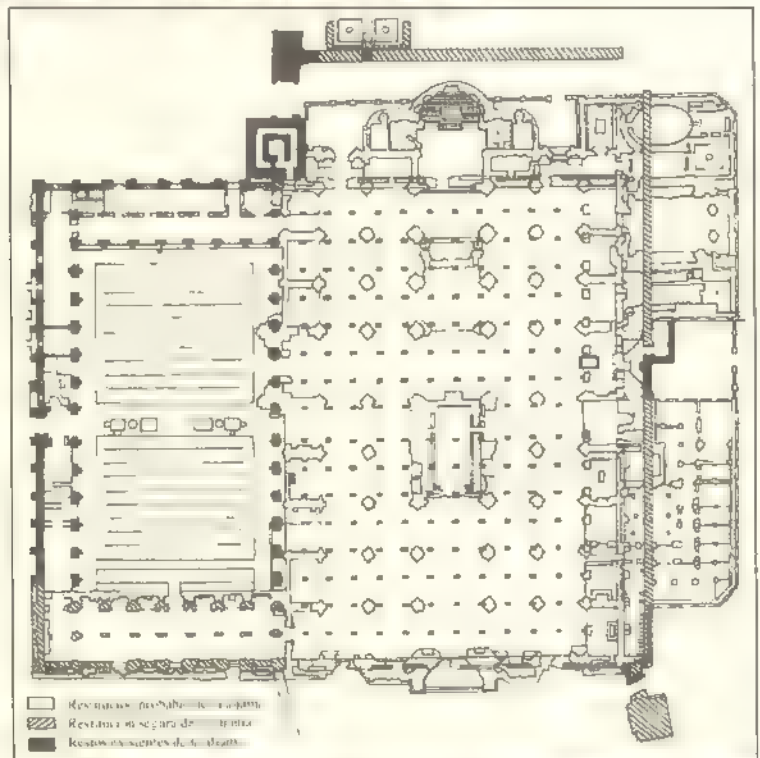
بعد أن تم تصويب أبي يعقوب عاجلاً بعشر سنوات صدرت الأوامر ببناء المسجد، وقد اختار الماهل المذكور إشبيلية لتكون عاصمة لإمپراطوريته (1163م) وقد وصف ابن صاحب الصلاة المسجد (ق 13) مشيراً إلى أن البناء بدأ عام 1172م وحدد أبو يعقوب مخططة، ولهذا جرى هدم المنازل عند مدخل القصبة وكلف أحمد بن باسو بالإشراف على أعمال البناء مع زملائه من المعمارين الإشبيليين، وهم جميعاً من الأندلس ومراكش وفاس. اجتمعوا كلهم في إشبيلية، وأقيم المسجد الجامع ليتسع للمصلين الذين كانوا يؤمنونه لأداء شعائر الجمعة والذين كانوا

يؤدونها حتى ذلك الحين في مسجد القاضي ابن عدبس. وضعت أساسات المسجد من الأجر والجص والحصى والحجارة، ووُضِعت أساسات أكتافه أو الأعمدة المشيدة بربطها بالمقود الخاصة بكل رواق وبلغ عمق الأعمال تحت الأرض أكبر مما هو ظاهر. أقيم البناء وجرى تبليطه حتى يكون أكثر قوة وأماناً، وكانت أوامر البناء قد صدرت في شهر رمضان الذي يوافق عام 1172م، ولم تتوقف الأعمال طوال فصول السنة، وظل في إشبيلية حتى جرى وضع السقف، ويلاحظ أن الواجهة الأمامية شبيهة بمسجد قرطبة لثاحية الحجم، ولا يوجد في الأندلس مسجد يضارعه في المساحة وعدد الأروقة... وانتهت أعمال البناء عام 1176م، عندما بات الجزء المسقوف شبه كامل ولكن بدون تبليط الأرضية والتزجيج، ورغم الوضع الذي عليه حالة البناء أمر أبو يعقوب، عام 1182م، باستخدام المبنى الذي جرى افتتاحه يوم الجمعة... وجرى إصلاح ما تهدم في الأروقة الثلاثة للمسجد الواقعة في الجهة الشرقية والغربية والشمالية، وجرى دعم البناء وتقويته، ثم جرى موامة مستوى المسجد بالسلالم الكائنة في القطاع الغربي وسوى المناطق المجاورة له بحجر كزان Kazzan، وجرى وضع نوافذ، في حرم المسجد من زجاج وبلمله بالأجر (من الداخل) ومن الخارج، كان أبو داود جلول بن جلدسان، المشرف على الأعمال هو المعني بوضع الأبواب، وكان هناك بعض المفتشين الإشبيليين الذين ارتبط بهم مفتشون آخرون من مدن مختلفة، وارتكب بعضهم مخالفات تم بسببها إقصاؤهم. كانت القناة تمر بالمدينة متخذة مسارها ولكن تحت الأرض بسبب اختيار مكان بناء المسجد حيث جرى تحويل المجرى، وهذا عمل معماري مهم تحت الأرض موجه إلى صرف المياه في النهر، واجتهد العرفاء في عمليات بناء القبة التي تتوج المحراب، واجتهدوا كذلك في أعمال الجص والقباب والنجارة بما أوتوا من

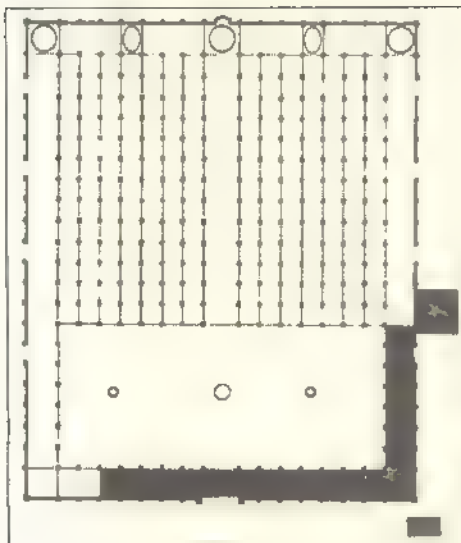


1

2



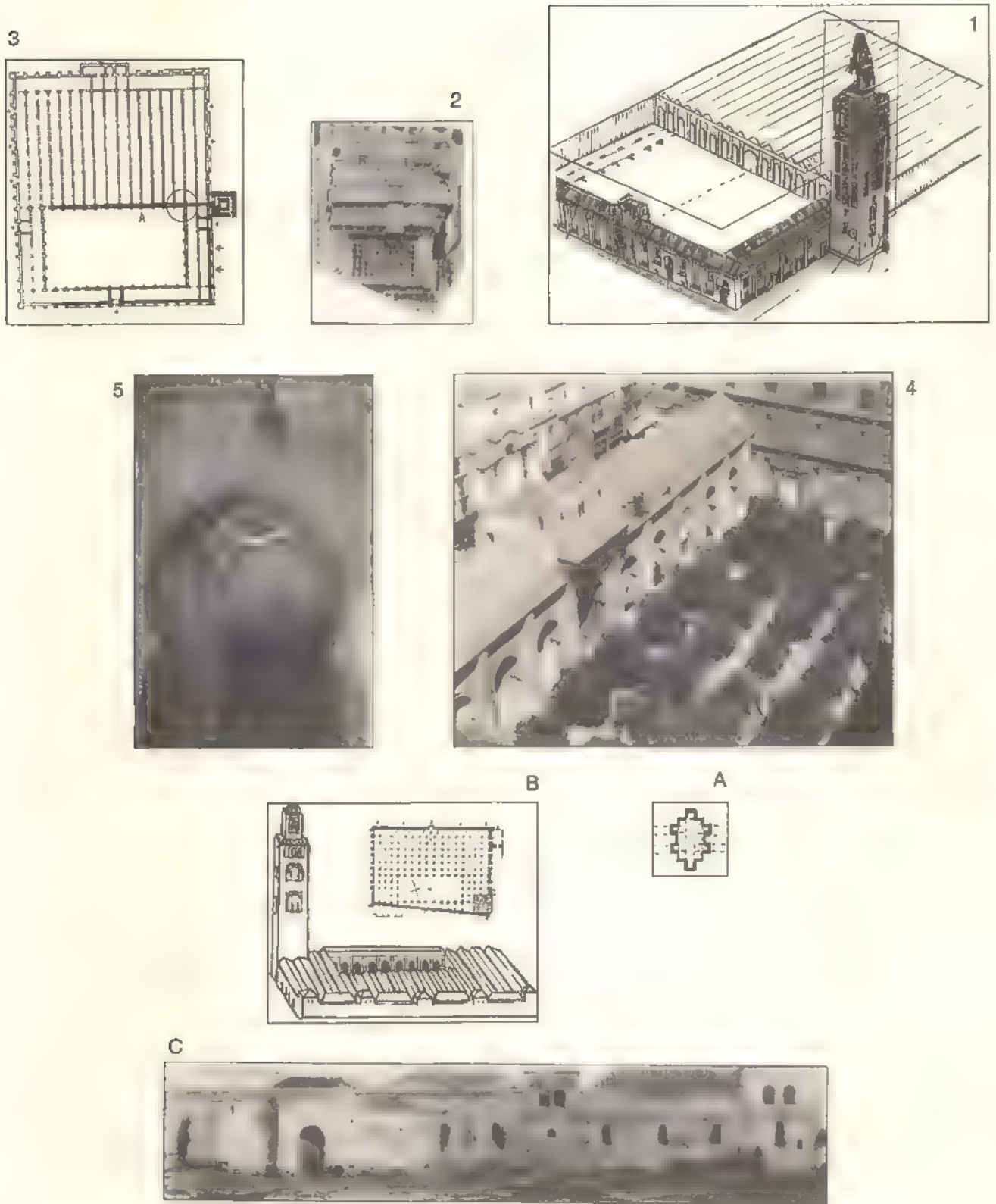
1-2



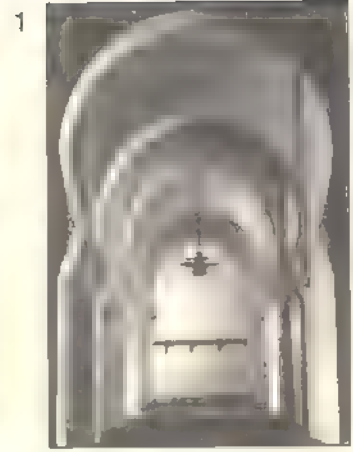
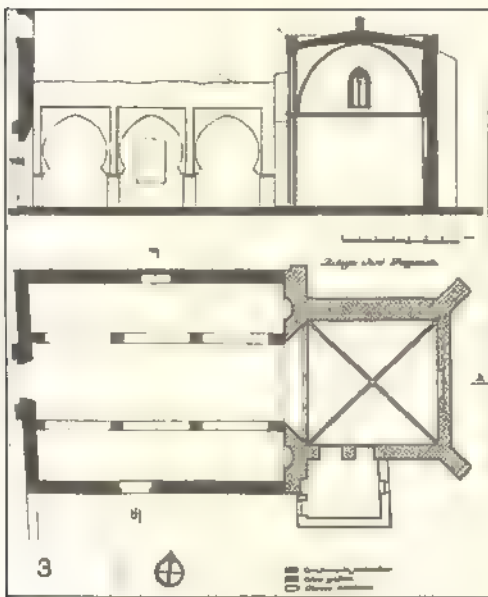
3



لوحة مجمعة 3:
مخطط أعيدت هيكلته للمسجد الموحد الجامع (2 تورس
بالباس، 1-2 هـ، ترأس).



لوحة مجمعة 4:
 المسجد الموحدي الجامع هي إشبيلية، والكتيبة بمراكش
 (B, C).



5

4



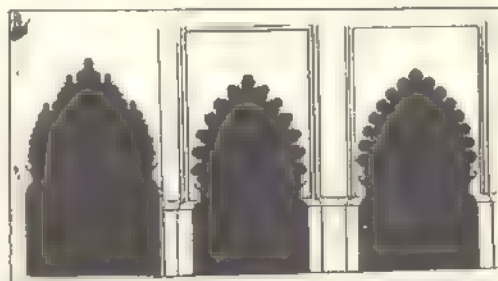
6



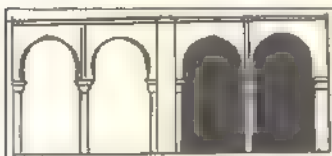
7



8



A



لوحة مجمعة 5:

جوانب من المساجد والكنائس المندجنة الأندلسية التي يمكن أن تكون مكان حرم المسجد الجامع الموحد في إشبيلية.



3



2



1

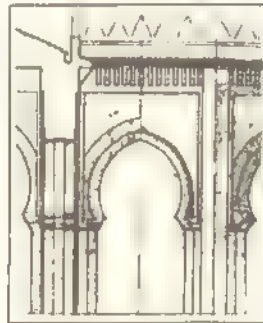


5

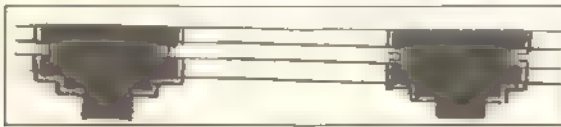
4



6



7



B

A



لوحة مجمعة 6

المسجد الموحي الجامع في إشبيلية. الصحن.



2 - نحو عملية إعادة تصور للأروقة التي زالت من المسجد :

نستخلص من إجمالي الدراسات الخاصة بالعمارة الدينية وغير الدينية الإسبانية الإسلامية والمدجّنة وجود مجموعة من الوحدات المرتبطة بها هنا وهناك دون نظام محدد ومتبع، وكأنها وحدات منفردة من وحدات أكبر زالت من الوجود بالكامل أو بشكل شبه كامل. وعندما ننظر إلى نموذج المسجد الجامع بقرطبة كنموذج فإنه صالح لتبيان وضع تلك الوحدات التي أعيد ربطها بهذا المبنى المدجّن أو المسيحي، وهنا نشاء: وماذا عن المسجد الإشبيلي؟ من المناسب إعادة تصور أجزائه التي فقدت استناداً إلى تلك الوحدات المنزلة التي أعيد ربطها بدور العبادة المدجّنة في إقليم الأندلس التي تعتبر جميعها مدينة لكل ما هو موحد؛ وقد سبق أن أشرت أن عدد أروقة المسجد الإشبيلي يبلغ سبعة عشر رواقاً مثل مسجد الكتبية، وفيما يتعلق بعملية إعادة تصور المكان فإن الأثر الأول الذي يجب اقتناؤه هو هذا المسجد الأفريقي ومسجد شمال، حيث الأروقة الرئيسية التي يوضح درجاتها اختلاف أنماط العقود (لوحة مجمعة 5، 6، 7، 8) حيث نجد العقد العدوي المدبّب والعقد المتمدد الفصوص والثلاثي الفصوص والعقد ذا الستارة أو ما يسمى بالمزخرف بالأكانثوس على طريقة شارات المدن، وهذه العقود كلها تضم ملفناً رقيقاً لكل واحد، مع وجود أشرطة رأسية في المسجد الثاني تستند إلى أعمدة صغيرة ملتصقة بالعمود أو الكتف الرئيسي للعقد. في مسجد الكتبية (5) نجد الطنف يتكئ مباشرة على العداثر ذات العلبة المعمارية المتموجة للعمود المشيد وعلى جوانبه قد أضيف المودان الصغيران الزخرفيان ظاهرياً، وهي أعمدة صغيرة القطر لكنها ذات تيجان من الجص. هناك مثال آخر يجب أن نضمه في الحسبان يتمثل في ثلاث دور صغيرة للعبادة المدجّنة في محافظة إشبيلية وهي كنيسة سانتا ماري دي وادي الكفار (3) وكنيسة

دقة ومهارة، وإلى يمين المحراب جرى فتح كوة في حائط المسجد (حائط القبلة) وذلك لوضع المنبر الذي جرت صناعته من الخشب المشغول بمهارة وحرفية ومقاس حسب مساحة الكوة، إضافة إلى أن الخشب المستخدم في نجارته كان الصندل المعشق المطعم بالمعاج ورقائق الذهب والفضة، وجرى بعد ذلك بناء المقصورة من الخشب، أمام قصر الماهل بحيث كانت آمنة ومعزولة عن الجمهور؛ وكان الخليفة يتابع الأعمال بنفسه ويرافقه أبناؤه وانتهى العمل في جوانبه الأربعة وجرى الربط بين أروقه والقباب واستكمل بناء السقف. استمرت أعمال البناء ثلاثة أعوام وأحد عشر شهراً؛ واستمرت الخطب في مسجد القاضي ابن عدبّس أثناء بناء ذلك المسجد، وكانت أول خطبة من على منبر المسجد الجديد عام 1182م وبذلك توقفت خطب الجمعة وصلاتها في المسجد السابق؛ كما أمر الخليفة بتوسعة صحن المسجد حيث كان الناس يصلون فيه عندما تكون هناك حاجة لذلك بسبب كثرة المصلين. كما أمر بهدم المنازل والمحال والأسواق عام 1196م؛ وتولى خازن المخزن دفع الترميمات للمساكن؛ وقد وصلت عمليات الهدم حتى طالت «مسجد اليتيم» ثم جرى بناء الأسواق والمجلات في المكان المذكور، كما جرى بناء أربعة أبواب كبيرة في الجوانب الأربعة، فكان الباب الغربي والشمال متوازيين مع الباب الشمالي للمسجد.

هنا أقول إنني لم أورد في هذا المحتوي الذي نقلناه عن ابن صاحب الصلاة الوصف الذي خصصه للمنازل وهذا ما سوف أضمه إلى الجزء الخاص بالخبر الدأ في هذه الدراسة.

فيناينا الذي يتسم بوجود سمات غير موهودة في الفن الموحدى الخالص مثل الكتف المثلث، كما أن العقود الحدودية الكلاسيكية لا تضم طناً هرياً الأمر الذي يشير إلى تاريخ متأخر جداً (انظر الفصل السادس لوحة مجمعة 4).

3 - ملاحظات حول المحراب:

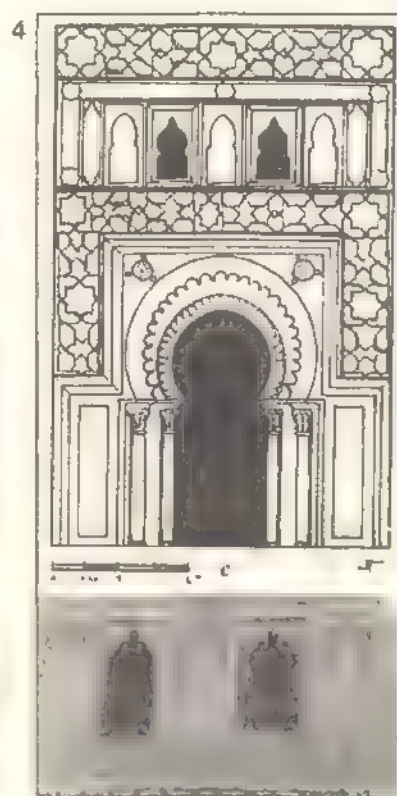
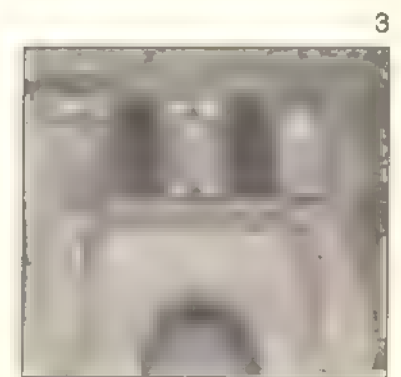
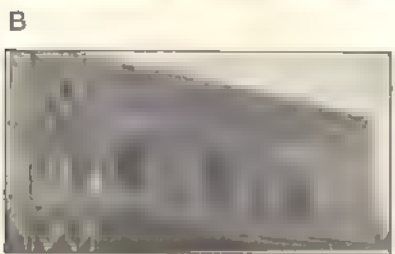
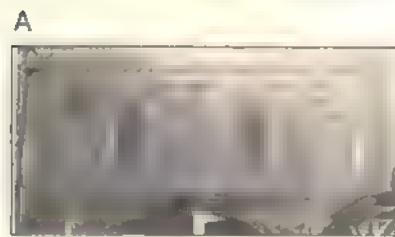
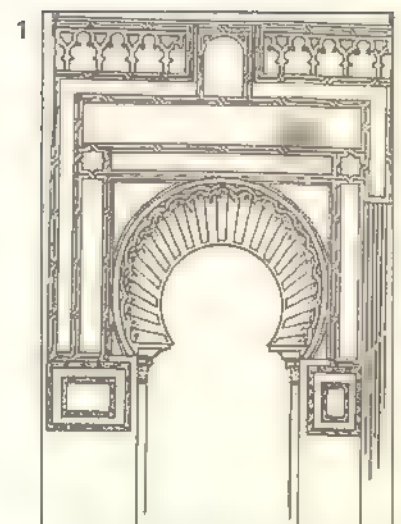
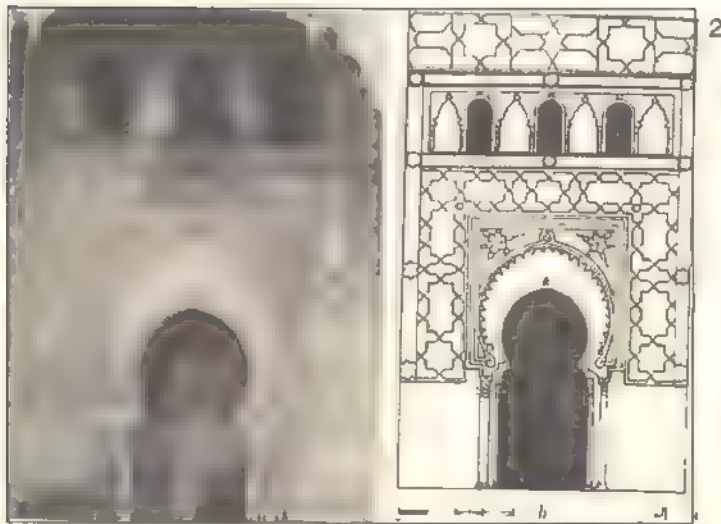
نعود إلى المسجدين الأفريقيين ليكونا نبراساً لنا من جديد، فكوات المحاريب متعددة الأضلاع في المخطط، إذ تبلغ سبعة في شمال مثل المسجد الجامع في ألمرية، طبقاً لترميم موحدى، وخمسة في مسجد الكتبية ومسجد القصبة بمراكش، ويلاحظ أن المحراب الأول فيه شبه كبير بمحراب المسجد الجامع في الحمراء (1309م)، ومسجد أداء صلوات الجمعة في فاس، بينما نجد النموذج الثاني صورة من مسجد تلمسان ومسجد الجزائر، عصر المرابطين (انظر الفصل الأول لوحات مجمعة 84، 85)، وقد أصبح هذا النمط نموذجاً للمحاريب لكثير من المساجد حيث نجد في هذا المقام باقي المساجد في الحمراء. أما بالنسبة لمحراب مسجد حسان بالرباط، نقول إنه ربما كان مربع المخطط (ج. كاليه) كما يمكن تخيله ذا خمسة أو سبعة أضلاع أو ربما ثمانية. أما بالنسبة للعقد أو واجهة المدخل إلى المحراب فهناك النماذج الأفريقية التالية في اللوحة المجمعة 37: مسجد تلمسان (ج. مارسيه)؛ 2: مسجد شمال (رسم نشره ه. تراس)، 3: محراب الكتبية الأول، 4: المحراب الثاني أو الحالي للكتبية (نشر الرسم ه. تراس)، 5: المسجد الجامع في تازا. نجد كذلك أن العقد الحدودي الكلاسيكي الخاص بالمحراب في تلمسان أصبح عقداً حدودياً حاداً في الكوات أو المحاريب الموحدية؛ يلاحظ أيضاً أن القطاع العلوي للتوافذ في واجهات هذه المحاريب يضم 5 أو 7 عقود صغيرة ذات أنماط مختلفة؛ وسيراً

حصن لبريخا (2) وكنيسة ماتيوي قرمونة (4) حيث أن عقودها، المصنوعة بالطين، تضم دعائم تكن عليها ذات حليات معمارية متموجة نجد تحتها كتلة على الشاكلة نفسها على امتداد العمود أو الكتف المشيد وهي قوالب خاصة بكل من مسجد شمال والكتبية، وهي نفسها التي نجدها في الأعمدة المشيدة لعقود صحن المسجد الجامع في إشبيلية (لوحة مجمعة 6 من 1 إلى 7)، ويمكن أن نلاحظ وجود هذه البوائك في المسجد الجامع في تازا الذي يرجع تاريخ توسعته إلى 1193م (لوحة 5: 1). هناك قاسم مشترك لكافة الأمثلة التي عرضنا لها وهو العقد الحدودي الحاد في الأروقة وكذلك الأكتاف أو الأعمدة المشيدة والطين الأملس والأبيض، وهنا ربما كان يجب أن نضيف إلى ذلك النموذج الخاص بسانتا ماريا دي كاستيودي مونتورو (قرطبة) (A) إذ نجد في هذا المثال، وبشكل استثنائي، عقوداً مزدوجة نصف أسطوانية ذات طنف بين أعمدة صغيرة مشيدة منبتها الأرضية، وبها تلتصق الأعمدة الرفيعة للأولى؛ وعلى هذا فالاحتمال كبير في أن حرم المسجد الإشبيلي من الداخل كان على الحالة التي نجد عليها اليوم مسجد تازا، بغض النظر عن أن العقود يمكن أن تكون متموجة على شاكلة ما وجدناه في المسجدين الأفريقيين الأولين المذكورين (لوحات مجمعة 5 - 17، 6 - 17 في الفصل الأول)، واستناداً إلى نموذج حصن لبريخا نجد أن المسقط الرأسي للكنيسة يعتبر نموذجاً للمساجد الموحدية الإشبيلية التي زالت من الوجود مع الأخذ في الحسبان تلك التغيرات الخاصة بالفن المدجن والتشابه مع العقود في كنيسة سان رومان بطليطلة. هناك وحدة أخرى، عربية هذه المرة، سوف ندرسها لاحقاً تتمثل في المسجد الإشبيلي الصغير المسمى مسجد Cuatrohabitats دي بويوتوس دي لاميتاثيون، ذي العقود والطين، ولأن العقود هنا نصف أسطوانية درجة انحنائها مرتفعة (لوحة مجمعة 49: 1)، وإذا ما أردنا أن نورد المزيد من الأمثلة كذكرنا مسجد

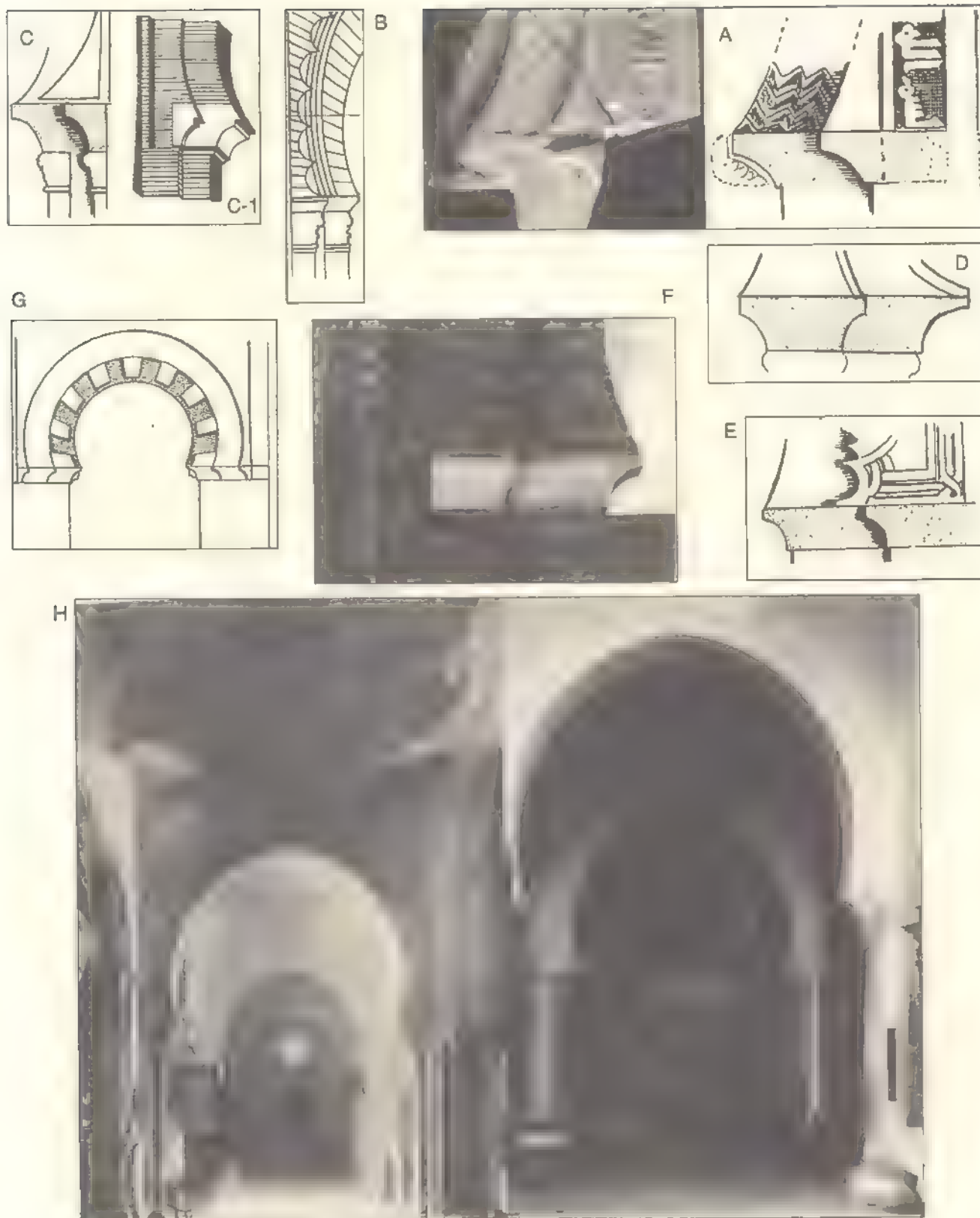


على إيقاع الزمن الجديد نجد أن محراب مسجد تازا يضم عقوداً ثلاثة متماثلة نصف أسطوانية، وهنا يجب أن نغير واحداً من هذه النماذج إلى عقد المحراب في المسجد الجامع في إشبيلية، ويفضل أن يكون رقم 2 ورقم 4 لأنه بعد دراسة وفحص الواجهات الجصية في عمارة القصور المدجّنة في إشبيلية نجد أن المنطقة الواقعة فوق عقود المداخل تضم سبعة عقود أو خمسة، على شاكلة النماذج الأفريقية حتى يكون هناك تبادل بين العقد نصف الأسطواني مع العقد ذي الستارة. يقدم لنا ألكاثار دي إشبيلية النموذج C في اللوحة محل الدراسة، وكذا منزل أوليا Olea، حيث A و B. هذه الرسوم المدجّنة هي صدى للواجهة الكاملة لمحراب المسجد الجامع الإشبيلي قبل أن تكون لمساجد الأحياء المتواضعة، إذ يجب ألا نقس أن المسجد الجامع الإشبيلي كان قائماً عندما أقيمت القصور المدجّنة في المدينة خلال القرن السادس عشر؛ غير أن هذه الحالة ليست الوحيدة في إشبيلية إذا ما أخذنا في الحسبان عملية انفعال نوافذ الخيراندا في عقود الأبراج المدجّنة في المدينة، مثلاً هو الحال بالنسبة للشرفات ذات المسننات العادة والمشيدة من الأجر أو الكوايل modillones ذات البروفيل المتعدد الخطوط والتي انتقلت من المسجد إلى الصحن والأبراج المدجّنة. وتكمن المشكلة المتعلقة بهذه التكهّنات في تحديد اللحظة التي انتقلت فيها واجهات المحاريب إلى عمارة القصور وهي القصور الموحّدية التي لم تكن معروفة حتى ذلك الحين في الشمال الأفريقي، غير أننا نرى في صحن «الجص» في ألكاثار دي إشبيلية عقوداً في نوافذ تتوج عقد أو عقود المدخل، كما لا يخفى على أحد أن مكونات الواجهة محل النظر التي تكررت في المسجد الجامع بقرطبة من الممكن أن تكون موجودة في مداخل قصور مدينة الزهراء. أضف إلى ذلك أن الزخرفة باستخدام الجص في المحراب الموحّدي، تتركز في عقد الباب والجوانب المحيطة به؛ هناك عقد

حدوي حاد وعقد يضمه أو شنهبران ومنكب العقد على الشاكلة نفسها ولو أنه مختلف المركز رغم أنه مفضّل بصفة عامة ويرجع إلى أصول قرطبية، غير أننا لا نجد السنجات الممهودة في عصر الخلافة بين بطن المقد ومنكبه الذي لا زال قائماً في محراب مسجد تلمسان الموحّدي، وبينما نجد أن محراب المسجد الجامع بقرطبة، عصر الخلافة، يضم العقد الداخلي الذي يتكئ على عمودين، أما الخارجي فعلى كتفين بارزين في المخطط، فإن نمط المحراب الموحّدي يضم عموداً في كل كتف، أي أربعة أعمدة (لوحة مجمعة 8: C)، وهذه تسمية إذا لم تكن موجودة في محراب مسجد الحكم الثاني فإنها تظهر في عقد المدخل إلى القبة أو «حصن بياثورياء» بالمسجد القرطبي (B). غير أن هذه الحالة الخاصة بالأعمدة الأربعة لم تنتشر إلى ما بعد القرن الثاني عشر، وهذا الصنف من الدعامات المزدوجة لكل من بطن المقد ومنكبه، مع وجود العدائير على المستوى نفسه، هو موضة موحّدية تنعكس على أبواب أسوار كل من الرباط ومراكش وفاس (لوحة مجمعة 9: 3، 4) وتكرر بشكل أسامي في عقود صحنون مساجد (لوحة مجمعة 9: 1، 2 صحن مسجد إشبيلية ومسجد تلمسان). ولذا كالنمط وجود في قرطبة عصر الخلافة ترتبط بالتحديد بكوات رخامية في مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 8: A)؛ وبعد هذا المسجد، وفي اللوحة نفسها، أعرض الأشكال التي سبق شرحها (B) (C) (1-C) وأضيف إليها (D)، عقود مفصّصة موحّدية ظهرت في ميدان الشهداء بقرطبة؛ وخارج الإطار الموحّدي نجد الشكل (E) الخاص بباب المدل بقصر الحمراء؛ هناك (F) في واجهة كنيسة سان مارتين في لبله؛ (G) من كنيسة مدجّنة هي سان ميغل دي بيالون (بلد الوليد)؛ (H) مصلّى كنيسة سانتا ماريا دي أوليبيا، إيبيريا، وفي نهاية المطاف نجد العقود المزدوجة (الحدوية العادة والمفصّصة) في نوافذ المآذن الثلاث الكبرى الموحّدية، ثم عقود المحراب الموحّدي مثلاً هو



لوحة مجمعة 7.
واجهات محاريب لمساجد في أفريقيا. (ق 12، 13).



لوحة مجمعة 8:
المقد الحدي ذو التجميعات، الأصول والتطور.



الحال في النوافذ الكائنة في الجزء العلوي التي تحيط بها تلك النمطية المعهودة من الزخارف الهندسية التي يغلب عليها وجود الأشكال المستطيلة والأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف، ورغم أن هذه الزخرفة معهولة في المسجد الجامع الإشبيلي لها وجود بارز في القصور المدجّنة في المدينة والمناطق المحيطة بها. والاحتمال قائم في أن المسجد الجامع بإشبيلية كان يضم المميّات المسلسلة التي نراها في منزل أوليا الإشبيلي (لوحة مجمعة 7: A و B). وخلاصة القول جرى تجاوز مبدأ وجود المقد الحدي الكلاسيكي الموروث عن عصر الخلافة في قرطبة وحل محله المقد الحدي العاد، وجرى الاستغناء عن السنجات وذلك كدليل على المزيد من التقشف الفني الذي يتوافق مع التيار الجديد. ولم يتبق إلا القطاع العلوي المكون من عقود زخرفية، الذي نراه أيضاً في الجزء العلوي للطابق الأول في المنارات ذات المخطط الجديد.

عندما تحدثت في الفصل السابق عن المعبد اليهودي سانتا ماريا لابانكا سلطت الضوء على الزخارف الهندسية للإفريز الواقع فوق عقود الرواق أو البلاطة المركزية حيث نجد أطباقاً نجمية من ثمانية نجدها على خشب موحد، ونظراً لرشاقة هذه الوحدة ويساطتها نجد أن هذا الإفريز يشبه الإفريز الزخرفي الهندسي في محراب مسجد شمال ومسجد الكتبية، كما أوليت عناية خاصة لمقود بلاطات المعبد اليهودي، دون سنجات، طبقاً لما شهدنا في محراب الموحدين؛ ومع هذا فلا شيء يدفع للشك في أن المعبد اليهودي انطليطي الذي يشبه، فنياً، ما بداخل المساجد الموحدية، كان ذا صلة بالمسجد الجامع بإشبيلية، فمقود المعبد اليهودي لا تضم الطنّف الفردي الذي عليه عقود المساجد، إضافة إلى أن البوائك الزخرفية الكائنة في القطاعات العليا في المعبد اليهودي لم تكن معهودة في دور العبادة الموحدية، وبالتالي يمكن نسبة البوائك العليا في معبد سانتا ماريا لابانكا إلى الممارّة

الطليطية المحلية، ومع هذا يمكن أن يضم مسجد إشبيلية من الداخل مفاجآت زخرفية تتجاوز حدود ما نفكر فيه. استناداً إلى الثراء الزخرفي الذي عليه الأوجه الخارجية للخيرالدا وكذلك الزخارف الجصية في بطن عقد الباب الشمالي، في صحن شجر البرتقال، الذي سوف نتحدث عنه بعد ذلك، نجد إذن أن واجهات المحاريب الموحّدية تتسم بالتقشف الفني بالمقارنة بالأسر الحاكمة السابقة، غير أن هذا الأمر انسم بالغموض بعض الشيء لعدم معرفة النمطية التي كان عليها محراب مسجد حسان بالرباط، فقد ظهرت في هذا المسجد قطع من الجصّ الزخرفي المتفرقة فيها سمقات مدبّية وأشكال ثمار فواكه وأشرطة فيها الأكانتوس، الأمر الذي حدا بـ ج. هابنوت للقول إن هذا المحراب، وربما معه القبة الكائنة أمامه، كان يحظى بانثراء الزخرفي مقارنة بمحاريب أخرى سابقة؛ وهنا يجب أن نأخذ في الحسبان أن هذا المسجد قد شيد ما بين عامي 1189م و 1195م، وقد انتهت أعمال البناء في المسجد الإشبيلي خلال الفترة المذكورة نفسها، أما مسجد توزور فقد انتهى العمل فيه عام 1193م طبقاً لما تشير إليه الزخارف الجصية في المحراب، غير أن هذه الأخيرة هي الأكثر ثراءً مقارنة بما نجده في شمال ومسجد الكتبية؛ على ذلك يمكن القول إنه خلال الأعوام الأخيرة من القرن الثاني عشر أخذت الزخارف الجصية في المساجد تستعيد جزءاً من ثرائها الذي كانت عليه خلال عصر المرابطين، والتي كانت قد أزيلت بطريقة منتظمة خلال السنوات الأولى للمصر الموحّدي، ثم أخذ هذا التوجه الجديد يوطد دعائمه في المساجد والقصور خلال القرن الثالث عشر (مسجد تازا في نهاية هذا القرن)؛ إذن نجد أن المسجد الجامع في إشبيلية نقطة الانطلاق لزخارف جصية أقلّ تقشفاً من تلك التي جرى إثراؤها خلال القرن الثالث عشر، أو الزخارف الجصية خلال عصر ما بعد الموحّدين؛ أضف إلى ما سبق أن واجهة المحراب كانت في البداية



تفتقر لنقوش كتابية لم يكن يعنى بها الموحّدون حيث أمروا بإزالتها من المساجد التي ترجع إلى الأسرة السابقة، ولم يبق إلا القليل من النقوش الكتابية، ذات الطابع الديني في كوة المحراب وعند منبت القباب ذات المقرصات (في مسجد الكتبية) (لوحة مجمعة 16:). وبالنسبة لإشبيلية علينا أن نتذكر الواجهات المدجّنة التي تحدثنا عنها سابقاً، أو واجهة محراب مسجد تازا، التي يلاحظ أنها جميعها كانت تضم قطعاً به نقوش كتابية كوفية بدأت في كل من مسجد تمال والكتبية وكأنها وسائل دعائية.

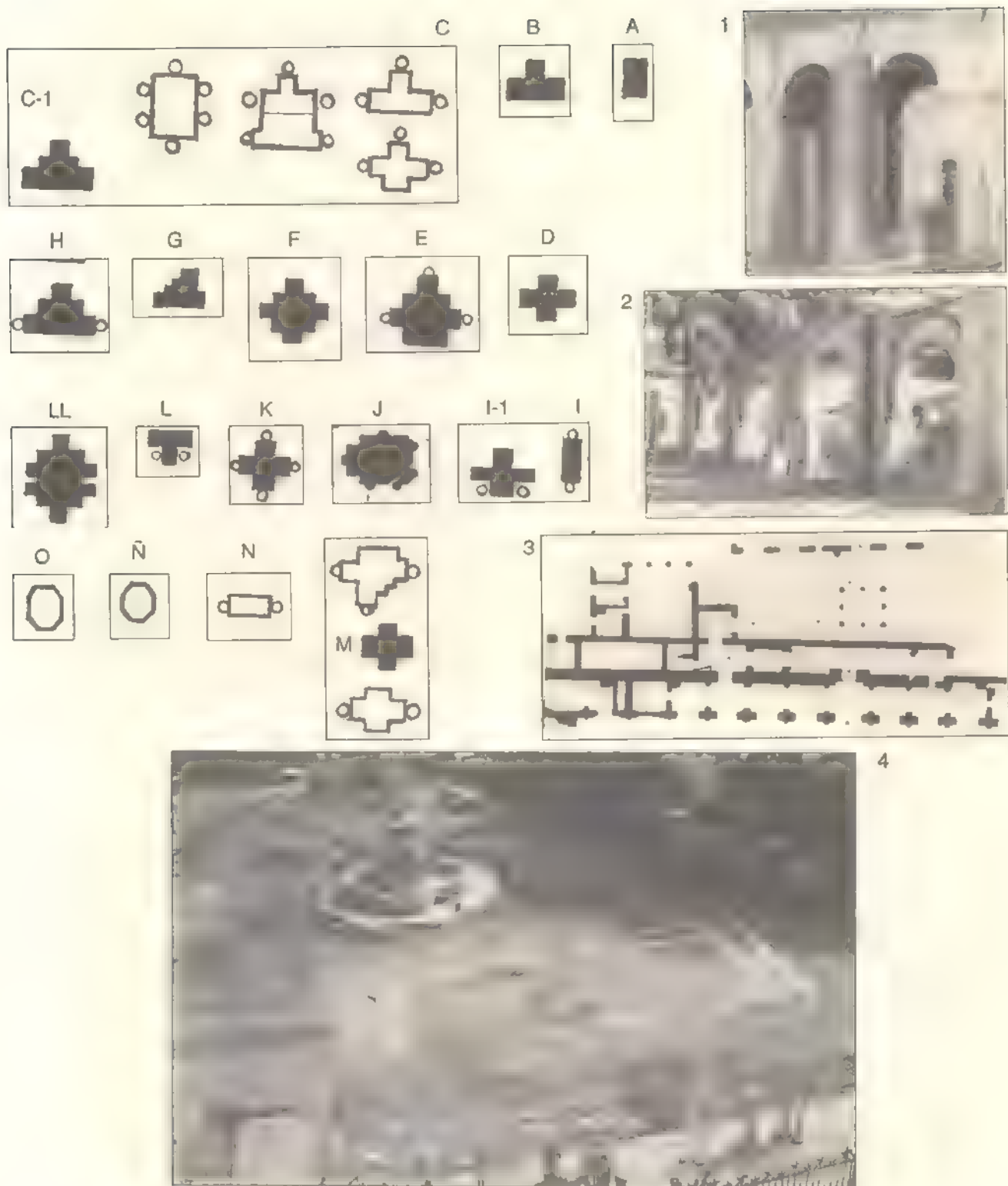
4 - الصحن وأبوابه

يرى ابن صاحب الصلاة أن الصحن جرت توسعته ابتداء من عام 1196م وقد أشار نورس بالباس لذلك وأعطى الانطباع بأن المسجد ربما كان قد تدهور جزئياً قبل ذلك بسنوات قليلة، وربما تزامن ترميمه مع توسعة المسجد، وفي هذا المقام يرى ألفونسو خيمينث أن الصحن ربما كان قد أقيم خلال أعمال البناء الأولى وهذا يتوافق مع ما جاء في رواية ابن صاحب الصلاة عندما أشار إلى أن الخليفة أمر بتوسعة صحن المسجد الذي كان الناس يصلّون فيه عندما لا يتسع لهم الجزء المسقوف؛ ومعنى هذا أن الصحن لم يكن جزءاً مهماً لإقامة الشعائر وبالتالي كان بناءه لاحقاً على بناء الحرم بوقت طويل، وعلى أية حال فإن هذه الزيادة لا تتواءم مع الموقف إذا ما وضعنا في الحسبان تلك الزيادة التي يتّسم بها الصحن الذي يتواءم هندسياً مع الجزء المسقوف. يتّسم مخطط الصحن بأنه مستطيل، ومربع، مع إضافة الحرم، وهذه صورة حية للمسجد الجامع بقرطبة مع نهاية القرن العاشر. من الجانب نجد له بائكة مزدوجة، وقد بدأ هذا النمط مع المساجد التي شيدت في عصر المرابطين، أما بالنسبة للأعمدة المشيدة فإنه يتوافق مع صحن مسجد الكتبية، ذلك أن

تلك الأعمدة على شكل حرف T في البوائك الخارجية، أما بالنسبة للداخلية فإنها مستطيلة، بينما نجد في المنطقة الفاصلة بين الحرم والصحن أكتافاً على شكل علامة + وشديدة الخصوصية (لوحة مجمعة 4: A) إذ تضم أعمدة صغيرة في الجوانب، يبلغ عددها ستة، مربعة بالمقود، وهو نمط نراه قد بدأ في أعمال التشييد بالحجارة في منبت الرواق الرئيسي للمسجد الجامع بقرطبة من عصر الحكم الثاني، ويمكن أن نتابع أصول هذه الدعامات الأولى في أنماط سابقة على العصر الإسلامي جرى رصدها في Volubilis، وفي مسرح ماردة (لوحة مجمعة 10: 1)، ثم نراها في رواق التشريفات بمدينة الزهراء (2) (3) وربما في الأكتاف القائمة بين أعمدة ثلاثية نراها اليوم في المسجد القرطبي، والتي يفترض أنها حلت محل أخرى من النمط نفسه يرجع إلى عصر عبد الرحمن الثالث؛ وهو مسجد مدينة الزهراء نجد الشكل (M) وكذا شكلاً آخر في القصور، والأمر كذلك بالنسبة للمسجد الجامع بقرطبة بالنسبة لكل ما يحمله حرف (C). وبالنسبة للقرن الثاني عشر نجد تلك المناطق المشار إليها بالعرف التالية: A: مسجد الجائر ومسجد إشبيلية؛ B: الجزائر؛ وتلمسان وندروما وإشبيلية (وفي تونس نجد المساجد الجامعة في كل من سوسة وصفاقس)؛ C-1: الجزائر تمال، ومسجد القصبة بمراكش ومسجد إشبيلية؛ D: مسجد تمال وتلمسان، بالجزائر، ومسجد القصبة بمراكش، وليلة (في تونس نجد مسجد بوفتانة بسوسة)؛ F: قصبة مراكش، تارزا، سان سلبادور دي غرناطة؛ G: تلمسان، ومسجد حسان بالرباط، وندروما؛ هناك مجموعة من الأعمدة الصغيرة المضافة: E، H، I، J، K: الكتبية؛ L: صفاقس؛ و L-1: ممة سلسلة من الأعمدة المشيدة الصغيرة المضافة، في مسجد إشبيلية حيث أشرت إلى أنها توأم للشكل C داخل المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر. أما في إطار العمارة المدجّنة فنجد: N: كنيسة سان



لوحة مجمعة 9:
عقود حدوية ذات تجميدات في إشبيلية والرباط وقاس.



لوحة مجمعة 10:

الأعمدة المشيدة ذات الانحناء أو على شكل علامة + في المساجد.
الأصول والتطور؛ 4 حوض الوضوء في المسجد الموحدي الجامع في
أشبيلية.



3



2



1



5



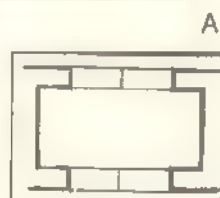
4



6



B



A

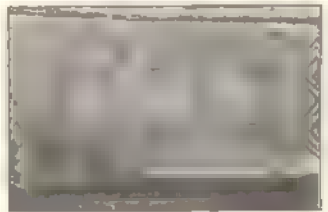
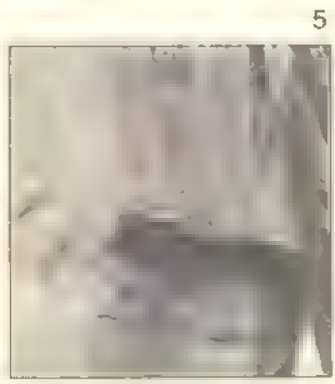
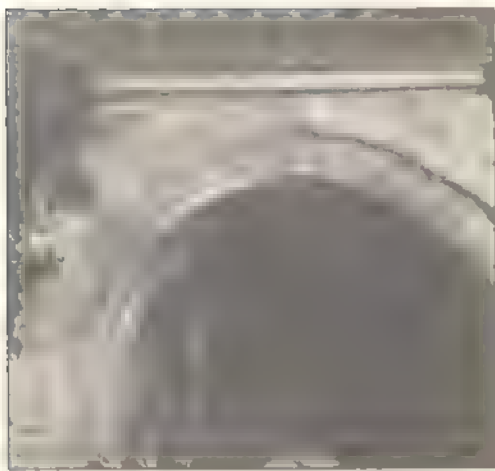


7

لوحة مجمعة 11:
أبواب المساجد الموحدية.



2

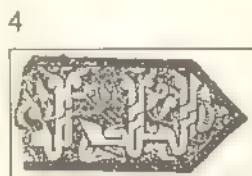
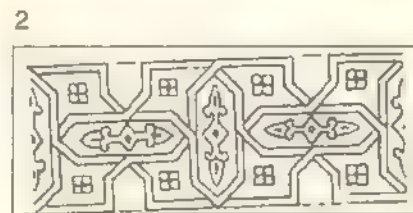
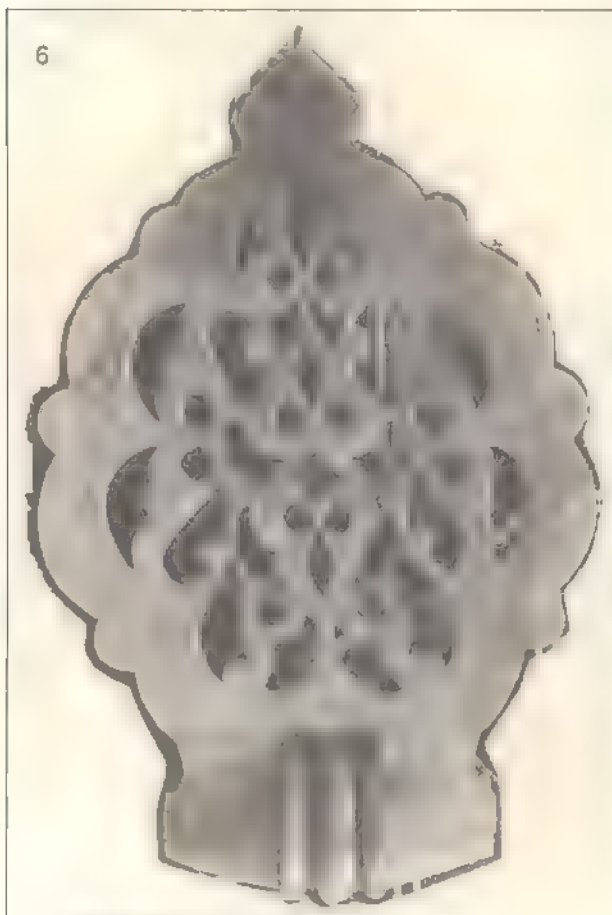
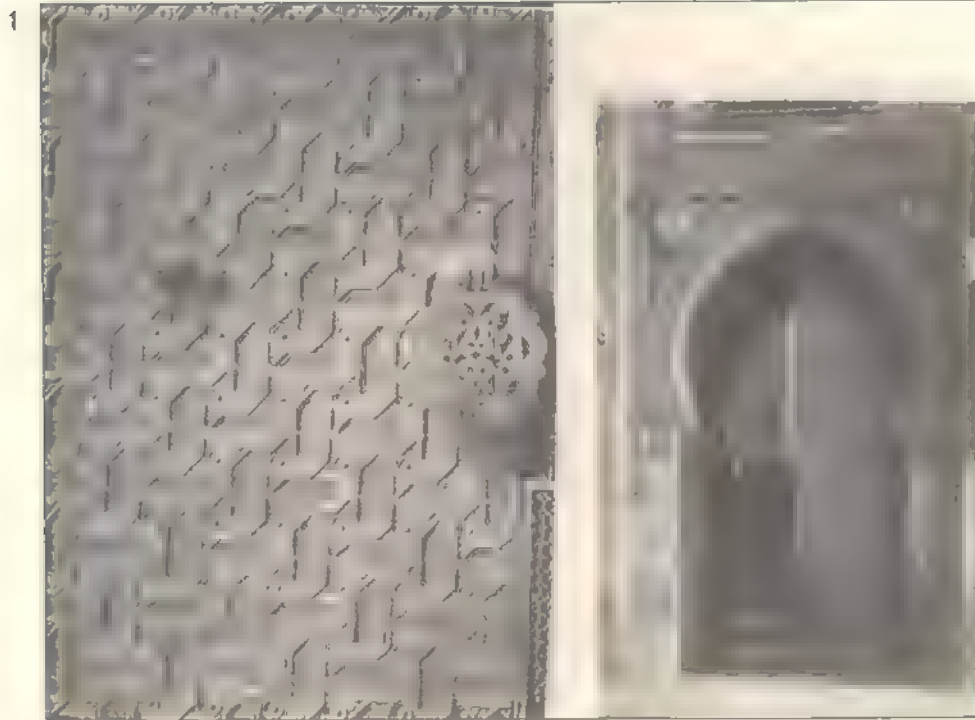


لوحة مجمعة 7

الباب الشمالي للصحن المسجد الموحدي لحامع في اشيلية



لوحة مجمعة 13:
الأسلوب «المتكامل» في الزخرفة الموحدة.



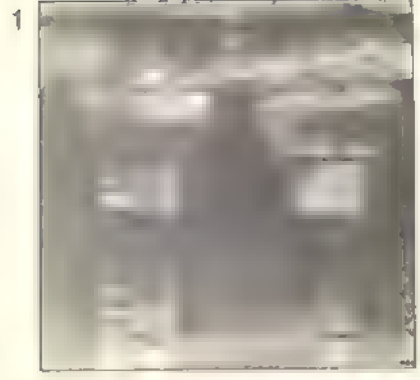
لوحة مجمعة 14:
دلف الباب الشمالي للصحن، أو باب الغفران، المسجد
الموحدي الجامع بإشبيلية.



لوحة مجمعة ١٥
رخارف او كرانش موحدة ومدجنة في ايشيليه.



2



1



3



6



5



4

لوحة مجمعة 1-15:
زخارف أندلسية ذات كوابيل حجرية، أسلوب عصر الخلافة.



رومان بطليطلة، N: كنيسة سانتا ماريا دل كاستيلو دي مونتورو (قرطبة) O, n: أعمدة مشيدة مثمنة في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلاتكا بطليطلة، وصحن سان سلبادور بفرنائلة، والمسجد الصغير المسمى ثثينيو بمرسية، وكنيسة سان لوكاس بطليطلة ومسجد فينيانا (ألمرية).

وهي ما عدا ذلك نجد اللوحة المجمع 6 تضم عقداً مزدوجاً من الأجر على شكل حدوي حاد، وكذا أعمدة صغيرة مشيدة مزدوجة، كما أن العداثر الخاصة بكل من الحجر وعلى شكل حلية معمارية مقعرة، ويلاحظ أن نمط الرسم مخططة موجود في الشكل (7)، وهو مأخوذ من المسجد الجامع بقرطبة، ولم يُرَ له مثل في شمال أفريقيا؛ أما صحن المساجد الموحدية على الشاطئ الآخر من مضيق جبل طارق، والتي تشبه من حيث الأعمدة المشيدة، الصحن الإشبيلي، فهي تلك الخاصة بمسجد قسبة مراكش (A)؛ تقدم أيضاً في الشكل رقم 4 من اللوحة المجمع 4 صورة بانورامية، من عل، جهة الخيرالدا، لصحن شجر البرتقال، فالأعمدة الكبيرة المشيدة التي تفتت من الأرضية، تحمل العقود، وهذه سمة المساجد كافة المشار إليها في الشمال الأفريقي، كما نرى ذلك في صحن مسجد ماجدالينا في جيان. ما بقي أمامنا هو الحديث عن موضوع أبواب الصحن الإشبيلي، فالأبواب الثلاثة التي لازالت باقية في الحائط الشرقي (لوحة مجمع 11: 1، 2، 3، 4) تقسم بالبساطة، وهي من الأجر، والعقد حدوية حادة مشرشرة، والطنف أملس وغائر؛ يضم الشكل (4) كسوة من الجص ذات قالب في بطن العقد، وتمتد هذه الكسوة رأسياً متخذة مساراً غير معروف، وهذا النمط قد أحدث تأثيره على العقد الداخلي «لباب الرملة» بفرنائلة. يلاحظ أن الباب الأول، الأكثر التصاقاً بالخيرالدا، يضم عقداً على محور باثكة الصحن نفسه (لوحة مجمع 9: 1) وهناك عقد مسنن بالجص مضاف إلى العقد المائق، ويلاحظ أن المنبت عبارة

عن شكل S فوق العداثر، وهذه نمطية معتادة سواء في نوافذ الخيرالدا أو في عقود «صحن الجص» في أنكاثر المدينة، وقد بدأ هذا في المساجد المرابطية واللاحقة عليها، إذ نراه في مسجد تمال (لوحة مجمع 9: 2)، يلاحظ أن الأبواب الإشبيلية تتوافق مع مخطط بسيط مكون من أربع دخلات mochetas (لوحة مجمع 11: A)، وهي مختلفة عن أبواب مسجد الكتبية ومسجد حسان بالرباط، حيث العقد مزدوج، مع إضافة عقود صغيرة مشيدة بارزة (لوحة 11: 6، 7، B). يرجع الشكل (5) إلى أبواب مسجد تمال، ويبدو أنها أبواب أعيد بناؤها، وهنا أرى أن الأبواب الإشبيلية لابد أنها كانت مغطاة بطبقة من الجص تقسم باستوائها وربما كانت تضم بعض النقوش المحفورة incisos التي زالت من الوجود.

نجد أن الباب المركزي هو الوحيد الذي بقي من الحائط الشمالي للصحن، إذ يضم على مدار عرض الحائط، وربما يتجاوزه، تلك الدخلات متوافقة في هذا مع العقد المركزي للباثكة مع ما يصعب ذلك من الازدواج كما يبينه اليوم الشكل الذي يوجد في اللوحة المجمع 12: 3، إذ حلت واجهة هذا العقد محل واجهة عقد آخر طبقاً لما توضحه صورة قديمة (1)؛ وفوق هذه الواجهة أقيمت وحدة منسأة فوق الواجهة ذات شرافات، وهي نوع من الـ Pistag المشرقي، مزخرفة بخمس نوافذ متوازية ويلاحظ أن الوسطى لها عقدان توأمين مفضّصان مديّبان، أما النوافذ الموجودة على الجانبين فلها عقود مطبوسة وممينات في الأعلى، مثلما هو الحال في الشرافات الجانبية في الخيرالدا، أما في الأطراف فهناك عقود ذات قصوص خمسة (2)، (4)، تضم النافذة المركزية تاج عمود في الوسط وهوتا من الصنف الجيد كما أن الطنف فردي، أي طنف لكل عقد، مع وجود عدد صغير من الأطباق النجمية في الزوايا، وهذا نمط غير معروف حتى ذلك الحين، كما أن العقود ثنائية ولكل طنفه المميز الذي نجده في منارة مسجد



مسجد تلمال (1) وفي مسجد توزور (تونس) (J) وفي الغيرالدا نجد الشكل (2)، و«صحن الجص» في ألكاثار دي إشبيلية وزخارف جصية موحّدية ظهرت في ساحة الشهداء بقرطبة (L). ولا شك أن الفنان الذي صمم هذه الشوارع الزخرفية الثلاثة في العقد الكبير الإشبيلي الذي نحن بصدده قد اتخذ نهجاً له عقد المدخل في مصلى بياييثوسا بالمسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني (انظر لوحة مجمعة 40: 1 من الفصل الثاني)؛ ويعتبر الشكل K صدى للسبيكة الموحّدية العامة التي كانت سائدة خلال القرن الثالث عشر.

لا شك أن الواجهة الداخلية التي وصفناها والكاتبة في الدهليز الشمالي للصحن قد جرت ترجمتها في الخارج من خلال فن رقيق، لكن لم يكن الأمر كذلك في المساجد المعاصرة في الشمال الأفريقي؛ كما أن مركزية الباب، أو الباب الكبير ذي المخطط المربع يستلهم نمطية منار المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبد الرحمن الثالث، وقبل ذلك ما نراه في المسجد الجامع بمدينة الزهراء؛ وعندما نتأمل المسجد الإشبيلي نجد أن ذلك المكان الخاص بالباب لا بد أنه كان في البداية مقتصرًا على المئذنة، أي على البرج ذي الباب المضاف، على الطريقة القرطبية، أو البرج ذي الباب في طابقه السفلي، مثل منار مسجد المنصورة، لبني مرين، في تلمسان (ق 14)، وليس هو الباب العالي الذي نجده في الغيرالدا. وهنا يدخل في الدائرة موضوع تجميل الباب الكائن عند مدخل الصحن الإشبيلي، مقابل الشكل المتواضع الذي عليه الأبواب الأخرى في الضلعين الشرقي والغربي. وبالنسبة لقرطبة فقد زال الباب الشمالي لصحن المسجد الجامع (حل محله الباب الحالي المسمى باب الففران)، ومن الممكن أنه كان نموذجاً للباب الإشبيلي محل الدراسة. وفي هذا المقام علينا أن نسلط الضوء على باب المسجد الكبير، في العصر الفاطمي، في

الكتيبة، ومع هذا نجد مثله غائباً عن الغيرالدا، إلا أنه نمط شديد الشبوع في الأبراج المدجّنة في إشبيلية وطليلة. ومن المنطقي أن تتوج كل هذه الشرفات ذات المستنقات العادة والمشيدة من الآجر كما نراها اليوم؛ غير أن المفاجأة التي نجدها في العقد الكبير الكائن في البائكة الشمالية للمسجد الإشبيلي تتمثل في الشوارع الثلاثة أو الشريط الموجود بالداخل، حيث الشارع المركزي غائر ومزخرف بزخارف نباتية رائعة من الجص (5)، (6)، وهناك شبكة من الممينات ذات الفن الرفيع، تقوم على السعفات ذات الحواشي النائرة، وأشكال ثمار الفاكهة، كلها ملساء، أي أنها، في حقيقة الأمر، نمطية من الزخرفة ذات الأسلوب المتكامل، وهذا هو الأول من نوعه، وكان له تاريخ طويل في فن بني نصر والفن المدجّن الإشبيلي؛ أما الشارعان الأخران فهما من الجص أيضاً، وهما مزخرفان بالممينات المتراكزة في تبادل مع المربعات الكبرى (7)، وهذا نمط زخرفي منقول من زخارف حجرية ترجع إلى عصر الخلافة في قرطبة، سواء كان ذلك في المسجد الجامع أو في مسجد مدينة الزهراء. تتسم وحدات السعفات الملساء ذات الأسلوب المتكامل (لوحة مجمعة 13: 1) لها، كما شهدنا، تاريخ طويل كانت بداياته في الزخارف الجصية في سامراء (لوحة مجمعة 13: C) وكذا بوحدات أخرى في عقود في مسجد ابن طولون بالقاهرة (D). ويمكن التعرف على الأسلوب المتكامل الإشبيلي من خلال كوابيل كبيرة في باب قصبة عدية بالرباط (B) (E) وفي الباب الذي هدم وهو باب الرملة بفرناطة (A)؛ في الشكل (F) نجد محراب مسجد توزور التونسي (1193م). وبعد ذلك نجد عقوداً غرناطية ترجع إلى القرن الثالث عشر، غير أنها هذه المرة مصحوبة بالسعفات المزهرة، ابتداء من القرفة الملكية في سانتو دومينجو، ومنزل خيرونيس بفرناطة (H) هناك شبكة من السعفات التي تشكل ممينات، من الصعب تصنيفها، ذات أسلوب متكامل، نراها في



المهدية بتونس، الذي جرى تصميمه على شكل قوس النصر القديم، وربما كان هذا الباب قد قام بدور المئذنة طبقاً لشواهد أخرى (أ. ليزن). توجد تلك الواجهة عند منبت المحور الأوسط في المسجد، نحو مركز الحائط الشمالي للصحن مثل مسجد مدينة الزهراء ومسجد قرطبة، ويلاحظ أن واجهة مسجد الزهراء مسبوقة بنوع من البائكة، إذ تتشابه مع الواجهة التونسية طبقاً لوجهة نظر كلاوس بريش K. Brisch. يدفعنا كل ما عرضناه إلى النظر فيما إذا كان الباب الإشبيلي نواة لبرج مؤقت يقوم بوظيفة استخدامه في الأذان، أي الباب المئذنة الذي جرى الابتداء به عام 1198م بينما كان المسجد يعمل قبل ذلك (1182م) (ابن صاحب الصلاة). وبالنسبة لموضوع وجود مأذن في المحيط الخاص بالمسجد الجامع ينبغي أن نذكر في هذا المقام ذلك البرج المفترض الذي نراه في مسجد القصبة المجاورة والذي لم يستخدم كما أنه أزيل في توقيت غير معلوم، وربما استخدم كمنصة للنداء للصلاة بالنسبة للمسجد الجديد. كما سوف نرى لاحقاً العلاقة بين المسجد الجامع، الخيرالدا بوجه أساسي، وبين هذا الحصن الحربي المجاور؛ وبناء على مقولة أ. خيمينث فإن الخيرالدا ربما كانت ذات وظيفتين، إحداهما رسمية وهي النداء للصلاة، أما الأخرى فهي وظيفة ثانوية حيث تقوم بدور المبنى المتقدم للدفاع عن إشبيلية.

وبالنسبة للذلف الخشبية للباب الشمالي في الصحن الإشبيلي، والمغطاة بطبقة معدنية عليها طبقات أخرى مثبتة بمسامير، في هذه الحالة من البرونز المصهور وذات الترايس الرائعة نجد أن تدرس بالباس يرجعها إلى عصر الموحدين (لوحة مجمعة 14: 1)؛ ومن الناحية الزخرفية نجدها تضم أشكالاً زخرفية هندسية عبارة عن أشكال سداسية وأشكال نجمية مكونة من أربعة أطراف، ويرى ذلك الباحث أن هذا النمط الزخرفي يرتبط بالزخارف الجصية التي نجدها

في مسجد ابن طولون بالقاهرة (3)؛ ومن جديد يظهر النمط الزخرفي في الرسم في السقف الذي يرجع إلى القرن الحادي عشر بمسجد القيروان (2)؛ يلاحظ أيضاً أن الأشكال السداسية في الباب الإشبيلي مغطاة بالتوريقات المكونة من سعفات (5) والنقوش الكتابية بالخط الكوفي التي تضم أنفاً مثل الملك لله، وأخرى تعبر عن السعادة (4) وقد قرأها الدكتور السيد عبد الميزز سالم. وإذا ما نظرنا للضبة المنقوشة بالأزميل وكذا حوافها المفصصة ذات السعفات المزهرة وغيرها من التفاصيل الفنية لوجدنا أنها من الأعمال الفنية الراقية التي يضمها الفن الموحدي. كانت الذلف الممدنية من الأمور الشائعة طبقاً للحوليات العربية إذ نجدها في أبواب كل من أسوار قرطبة وإفريقية، في تونس الباب الجديد؛ هذه الأبواب جرى نقلها إلى المساجد لتحسين الدفاع عنها، وفي هذا المقام نجد أ. ليزن يذكر في هذا السياق الأبواب الخارجية الحديدية التي أضيفت عام 985م إلى المسجد الجامع بالقيروان.

في نهاية المطاف، نجد أن حوائط الصحن من الداخل والخارج كانت متوجة بشرفات مسنفة حادة من الأجر تقليداً لما هو في المسجد الجامع بقرطبة إذ كانت كل هذه المكونات من الحجارة. أما الشرفات المشيدة من الأجر فقد كانت موجودة أيضاً كتتويج علوي في المباني المدججة بالمدينة (لوحة مجمعة 15: G.H) مثلما هو الحال بالنسبة للكواويل ذات البروفيل المتعدد الضلوع، الموجودة فوق المقود (لوحة مجمعة 15: A)، أما الكواويل في مسجد إشبيلية، التي أعيد بناء أغلبها، فهي ترتبط بأنماط نجدها في مساجد شمال أفريقيا، وبالنسبة لمدى أصالتها يمكننا أن نتطرق إلى التتويج، على شكل حرف S، الذي يوجد في بعض الأكتاف داخل صحن المسجد الإشبيلي (A-1)، وهو شكل مماثل تماماً للوحدات الحاملة لأوتار قبة مسجد تلمسان (B)، ولا بد أن هذه الكواويل Modillones كانت موجودة وممتدة وسط الواجهة الأمامية، التي



هذا النوع إذا ما أخذنا في الاعتبار أن عقد المقربصات تنقل في الفن الموحدى الطليطي مع نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، إذ نجد عقود الأضرحة أو المدافن في دير كونشيثيون فرانثيسكا وفي الفن الفرناطي أو فن بني نصر حيث نجد نموذجاً يتمثل في منزل أبي مالك برندة (1)، ثم صورة طبق الأصل في منزل الفحم بفرناطة، وربما يرجع المثالان المذكوران إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر. نجد أيضاً ذلك، ولكن بتقنية أفضل، في عقود المقربصات في القصور المنيفة في الحمراء خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر (2)، (3)، (4)؛ وفي إطار انعدام الترابط التاريخي بين النماذج التي ذكرناها، المدججة والنصرية، وبين مثال مفترض أندلسي زال من الوجود يرجع إلى القرن الثاني عشر، نجد أنفسنا مدفوعين للتفكير في أن المشهد الأولي للمقربصات، ونقطة الانطلاق، بالنسبة للمقود، ربما كان المسجد الجامع الإشبيلي، فمن غير الملائم الربط بين النماذج المتأخرة المتمثلة في عقد المقربصات في مسجد الكتبية دون أن تكون هناك حلقة وصل أندلسية، والشيء المثير للفضول فإن ما هو معروف عن القصر الإشبيلي هو غيبة عقود المقربصات سواء خلال القرن الثاني عشر أو القرن اللاحق عليه.

وعلى هامش هذه الأدلة والحجج تخرج علينا ورده المقربصات Capulin التي تنتمي القطاع الخاص بالباب الأول في القطاع الشرقي لصحن شجر البرتقال، أي «باب لاجارتو» Lagarto (لوحة مجمعة 18: 1) وهو دليل على أن البنية المقربصة كانت قائمة في المسجد الإشبيلي خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، مثلما هو الحال في كل من مسجد تمال ومسجد الكتبية، ذلك أن هذه البنية موجودة في هذين الأخيرين في القباب الكائنة في الرواق المستعرض على حائط القبلة (لوحة مجمعة 4: C)، وقد عالجت قضية البنية المقربصة في المجلد الثالث من هذه

نجدها أيضاً في الكواويل الخاصة بالكرايش المغربية (D) وفي بعض الأعمال الإشبيلية المدججة (C). نجد أن الشرافة (1) من داخل كنيسة سان ماركوس بشرش؛ هناك أيضاً بعض الكواويل غير العادية، من الحجارة، تتخذ نهراً لها نموذج أموي قرطبي، وهي قائمة في كنائس إشبيلية هي سان بيثني وسانتا مارينا وسان استبان (لوحة مجمعة 15 - 1: 2) والنموذج هو رقم (1) الذي ينسب لرurf في باب سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة؛ وفي هذا المسجد نفسه نجد أن بعض الحجارين المسيحيين أو المدجنين قد تركوا نسخة طبق الأصل من هذا الرurf في القطاع الغربي للصحن، وفي السور أو البائكة الشمالية (3) وفي واجهات أخرى لكنائس ترجع إلى المصور الوسطى بالمدينة (4)، وتسير على شاكلتها أيضاً روافد حجرية صغيرة في دور عبادة في شريش (5)، (6). والسؤال الذي يطرح نفسه استناداً إلى الرurf الإشبيلي (2) هو ما إذا كان هذا الرurf قائماً في واجهة مهمة في المسجد الجامع الموحدى، رغم أنه من المستغرب أن نجد هنا وجود واجهة من الحجارة ذلك أن كل شيء من الأجر.

5 - كيف كانت الزخارف في الجزء المسقوف من المسجد

ما ينقص إشبيلية هو تلك المقود المزخرفة بالمقربصات التي نجدها داخل مسجد الكتبية، حيث نجد هنا في جوانب الفراغ الخاص بالقبلة الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 16: C). هناك أنماط أخرى من المقود تتسم بالتكشف نراها في الداخل، إلى جوار المحراب أيضاً (B) في مسجد تمال (B-1 و A-1 و A طبقاً لإيورت)، وهذا نمط غير مسبوق في المسجد الجامع الإشبيلي، رغم أن ذلك يمكن أن يكون قد تكرر بالقرب من المحراب. ولا بد أن الأمر كان على



السلسلة (العمارة في الأندلس، عمارة القصور). وأشرت في ذلك المجلد إلى وحدات لها دلالتها الكبيرة وهي القباب المرابطية في مسجد القرويين (لوحة مجمعة 18: 2، 3 حيث الشكل الثاني يتفق مع رسم نشره هـ. تراس)، وكانت بدايات هذه القباب تجرية القبة الكائنة أمام المحراب في مسجد تلمسان؛ وعلى هذا فتمنذ اللحظة الأولى التي أخذ المرابطون والموحدون يدخلون فيها المقربصات في عمارتهم، جرى التفكير في استخدام المقربصات في تغطية الفراغات الأكثر قرباً من المحراب، وذلك سيراً على التدرج في الأهمية والتكريم الذي كانت عليه القباب ذات الأوتار الكائنة أمام محراب مسجد قرطبة الجامع في عصر الحكم الثاني؛ ولم يكن مسجد إشبيلية استثناء من هذه القاعدة المتمثلة في العناية الزخرفية بهذه المنطقة وشاهدنا على ذلك القبة ذات المقربصات في «لابويرتادل لاجارتوه (باب الضب)، أو بطن المقد المزهر في الباب الشمالي للصحن، إضافة إلى المثال الأعظم وهو الخيراندا. وما يدل على وجود قبة أمام محراب المسجد الجامع في إشبيلية ما أشار إليه ابن صاحب الصلاة، الذي تحدث عرضاً عن قباب في الوقت الذي كان فيه عموم السقف من الخشب. أضف إلى ما سبق وجود القبة ذات المقربصات في مصلى سان سلبادور دي لاس أوليجاس دي برغش (9) وهي قبة شديدة الشبه بقباب مسجد القرويين، وبالتالي فهي مثال آخر مجهول المصدر، ومع تطور الزمن تهل علينا قبة أو قبو المصلى الملكي في قرطبة التي جرى إقامتها في المسجد الجامع الذي كان قد شيد في عصر الخلافة (13)، والتي ترجع إلى عام 1372م وهو التاريخ الذي نشهده في النقش الكتابي في الجزء السفلي للمبنى، ومع هذا نرى جومث مورينو وتورس بالباس يقولان بتسببها إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر. هذه القبة، أو بالأحرى هذا القبو - أي القبة الفالصة - هي هجين من القباب الخلافة، بما

لها من أوتار متقاطعة في البنية، والقبة الموحدة بما لها من فصوص؛ بما في ذلك التجميدات التي عليها القباب الأولى والمقربصات الحجرية، وبالتالي فهي عبارة عن قبة موحدة نفذت في وقت متأخر. وهنا نجد أن تورس بالباس كتب مشيراً إلى هذه القبة على أنها ربما كانت صورة طبق الأصل لقبة زالت من الوجود في المسجد الموحدي الإشبيلي، كما تجدر الإشارة إلى نموذجين آخرين موجودين في كنيسة في مليلية هي سان أندرس، في صدر البلاطتين الجانبيتين، وربما كانتا قد أقيمتا خلال القرن الثالث عشر (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، لوحة مجمعة 32: 3). أدرجت في اللوحة المجمعة 18 الصورة A، وهي خاصة بقبة مقربصات في مسجد الكتبية، وتكمن أهميتها في أننا نرى لأول مرة في العمارة الإسبانية الإسلامية عقداً مضلعاً أصبحت له شهرة كبيرة في الفن خلال الفترة اللاحقة وخاصة في الفن الغرناطي.

حظي الفن المعماري الإسباني الإسلامي خلال القرن الثاني عشر بوجود قبة المقربصات للمشار إليها والقبة ذات الأوتار المتقاطعة على طريقة عصر الخلافة. رغم أن التصميم كان قد تطور كثيراً، وهذا ما نراه بوضوح في قبة غرفة منزل في صحن بانديراس في ألكاثار دي إشبيلية (لوحة مجمعة 19: 5) الأمر الذي يذكرنا، كما لاحظ تورس بالباس، بالقبة ذات الأوتار في مسجد تلمسان (6)، وصورة طبق الأصل لها، في نظري، في المسجد الجامع بفاس، (13ق) (7)، إضافة إلى قبة مسجد تازا (انظر لوحة مجمعة 17-8 الفصل الأول). تتوافق هذه القباب جميعها في أن وردة Capulin المفتاح تضم مقربصات مشكلة ما يشبه الأسطوانة، وبهذا نقول إن القباب (عدد غير محدد) الكائنة أمام محراب المسجد الإشبيلي ربما كانت مقربة بالكمال أو ذات أوتار مع إضافة بعض المقربصات، وهذا ما نجده في بنية صحن بانديراس والمصلى الملكي القرطبي في إشبيلية، داخل القصر،



الرواق الكائن أمام المحراب في كل من مسجد تمال ومسجد الكتبية، وهنا نتساءل: لماذا لا نسلط الضوء على الشكل البانورامي نفسه الذي كان يمكن أن نراه في الرواق الكائن أمام المحراب في المسجد الإشبيلي؟ هذه التساؤلات هي ثمرة الفن الموحدي الأندلسي. ومن اليدهي أن كل هذا يوضح أن حرم المسجد الإشبيلي كان لا يزال قائماً خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، وكان بالإمكان أن يكون مصدر إلهام لآثار عربية ومسيحية خلال هذين القرنين، وفي هذا المقام، فإن قصر الحمراء، خلال عصر محمد الخامس، يضم قنناً يرجع مهبه إلى ما هو موحدي، الأمر الذي يعني أن ذلك سوف يكون السمة الرئيسية التي عليها الزخارف الجصية المدجّنة في إشبيلية، بلض النظر عن الحديث عن الأهراج الإشبيلية المدجّنة في كنائس المدينة، حيث نجد أن نوافذها تضم دائماً رسومات مأخوذة عن الخيرالدا، أو في الجزء الملوي للواجهة الحجرية لقصر توردسياس المدجّن الذي يمكن اعتباره عملاً إشبيلياً، بمخططة وعقوده ذات المعينات الموروثة عن الموحدين - منار حسان بالرباط تحديداً - وجرى نقل صورة منه إلى مدينة بلد الوليد أثناء عهد ألفونسو العادي عشر مؤسس القصر.

ولمزيد من التحديد في هذا الإطار نذكر مصلى أسونثيون دي لاس أويلجاس بيرغش (لوحة مجمعة 20) حيث تحدثت عنه أكثر من مرة في هذا الكتاب، ومن حيث المبدأ يمكن أن نطلق عليه ذات وظيفة ملكية أكثر منها دينية ربما أقيمت خلال حكم ألفونسو الثامن، وهذا ما يرى به تورس بالباس؛ وعندما تستبعد الوظيفة الثانية - الدينية -، رغم أن ما عليه من نقش يذكّرنا بما كانت عليه المساجد الموحّدية الأولى في الشمال الأفرقي، نجد أن هذا المبنى الصغير يضم قبة ذات أوتار متقاطعة مشكلة طبقاً نجمياً من ثمانية أطراف في الوسط، الأمر الذي يمثل تطوراً واضحاً بالمقارنة بالقبة ذات الأوتار وذات الأصل القرطبي؛ نجد هذا النموذج في

نرى بعض القبيبات المقربصة المتواضعة المستوى (لوحة مجمعة 19؛ 1) وهي من الممكن ربطها بأخرى في صحن أو بهو الأسود بالحمراء (2) (3)، إضافة إلى ورده أخرى في مفتاح شبه القبة ذات الأضلاع الكائنة عند «باب السلاح» في تلك المدينة الملكية (4). هنا أرى، على سبيل الإيجاز، أنه بعد هذا العرض من نماذج القباب المقربصة، كان في إشبيلية مسجداً جامعاً يعتبر ممثلاً لتجارب وخبرات مماثلة اللهم إلا إذا كانت أعلى من تلك التي نجدها في كل من مسجد تمال ومسجد الكتبية، وربما كانت التجربة الإشبيلية قد تداخلت فيها التجربة الخاصة بالقباب في عصر الخلافة القرطبية وخبرة قبة المقربصات المستوردة؛ وختاماً يمكن أن نضع موضع شك ذلك الاعتقاد القائل بأن قباب المقربصات في مسجد الحمراء. عصر محمد الخامس تأثرت تأثراً مباشراً بقباب على الشاكلة نفسها موجودة في المسجدين الأولين للموحّدين في أفريقيا، إن وجود المقربصات مرتبط بالقباب، وبداية ذلك في المساجد، وفي قصر أو قصور ترجع إلى القرن الرابع عشر، يحتم الاعتراف بأن بعض النماذج المعمارية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر قد أفادت من نموذج قبة المقربصات، وهذا غير مؤكد بعد نظراً لأن القصور الإسبانية والكائنة في الشمال الأفريقي، والتي ترجع إلى القرن الثاني عشر، قد زالت من الوجود، اللهم إلا قصر واحد، يميل إلى الفن المرابطي أكثر من الموحّدي، نراه في دير سانتا كلارا في مرسية. ولماذا هذا الإصرار على ربط المقربص في المساجد الأفريقية بما هو موجود في القصور النصرية، دون أن نأخذ في الحسبان قباب المقربصات التي ربما كانت موجودة في المسجد الإشبيلي طبقاً لما تؤكد قبة «باب لا جارتو»؟ لقد سلطت الضوء في كتابات سابقة لي على أن صالة المدل في بهو الأسود بالحمراء بها قباب ثلاث مقربصة تقع على خط واحد، وبالنظر إليها من أحد الأطراف نجد أنها تحمل النمطية البانورامية التي عليها



غرفة الطابق السادس لمنارة مسجد الكتبية (1-1)، وتكررت في غرف برج قلعة حرة Calharr في حصن بيجنا في أليكانتي (أثوار رويث)، كما نراها أيضاً في برج «السجن» في قصبة الكالا لاريال (جيان)، (14ق). تضم القبة الموجودة في برغش، في الجزء الأمامي، ما يشبه البائكة الشديدة الضيق، وذات الوردات الثلاث من المقربصات البسيطة (2)، (3) وتدخل فيما أطلق عليه جومث مورينو عبارة «اللعب بالمقربص»، ونظراً لمرونة استخدام الجص في الزخرفة فإننا نجد بين أيدينا ثراءً فنياً فريداً يتمثل في ما عليه قباب مسجد القرويين وهي قباب أكثر تعقيداً مما عليه القباب الموحدية، وإذا ما أردنا تفسيراً لوضع الوردات في مصلى لاس أوليجاس وكذا في قبة مصلى سان سلبادور في الدير نفسه لقلنا إن العرفاء الموحدين أو هؤلاء الذين شربوا الصنعة الموحدية والقادمين من إشبيلية، كانوا يعرفون جيداً أسرار الصنعة محل الدراسة، وقد سافروا إلى لاس أوليجاس تلبية لطلب ألفونسو الثامن أو فرناندو الثالث دون أن نعلم، في الوقت الحالي على الأقل، على نماذج لقباب مقربصة في طليطلة خلال ذلك الزمان، حيث كانت هذه المدينة، آنذاك، مقر البلاط الملكي والعاصمة الدينية للأسقف خيمينث دي رادا؛ هذه الزخارف الجصية المذكورة في الدير الكائن في برغش، إضافة إلى تلك التي نجدها في صحن سان فرناندو والتي ترجع إلى مرحلة زمنية متقدمة، تحتوي في كل مكان منها على موضوعات موحدية تنسب للفترة الأولى التالية على عصر المرابطين مباشرة (4)، (1-4)، (6) الأمر الذي يؤكد أنها ليست من لدن أيد عاملة مدجّنة قشتالية أو طليطالية نظراً لسماتها الفنية والفترة التي تنسب إليها؛ ومن ناحية أخرى فإن التحليل المتأنى للقباب وعقود المقربصات في صقلية النورماندية، خلال النصف الثاني من القرن الثاني عشر، يدفعنا إلى الاعتراف بأصولها الإسبانية المباشرة، ذلك أن الأولى، وهي البني ذات المقربصات تتوافق مع بعضها في بنية

المطوب البارزة وفي التكوينات التي عليها هذه المادة، التي هي تكوينات هندسية شديدة التعقيد، أخذت، منذ القرن الثاني عشر، تتكرر في إسبانيا حتى انتهى بها المال إلى قصر الحمراء في عصر محمد الخامس؛ وقد تجلّى هذا بوضوح في أعمال إنشائية مثل سقف المصلى الملكي في باليرمو، وفي قصر زيزة بالمدينة نفسها وهي صالة لها صورة طبق الأصل، بطريقة خاصة، في مرقب ليندراش في قصر بهو الأسود في الحمراء؛ ثم يأتي بعد ذلك قصر «كوياء» ذو عقود المقربصات، من الجص، المصحوبة بوحدات زخرفية هندسية وأشرطة إسبانية. عندما ننظر إلى كاتدرائية مونريال نجد قباباً صغيرة بسيطة مترابطة ببعضها طبقاً لنموذج إسباني (مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس، وعقود صحن دير كونثيثيون فرانثيسكا بطليطلة، إضافة إلى قصر الحمراء خلال القرن الرابع عشر)، نجد أيضاً قبة المقربصات في مصلى سلبادور دي لاس أوليجاس وقد ظهرت تأثيراتها، في سمات مرابطة متعددة، في قباب أخرى صقلية ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر (فيما يتعلق بالمقربصات في صقلية انظر اللوحات مجمعة 17: 5، 6، 8 واللوحة 18: 5، 6، 7، 10، 9، 11).

هناك بعض العناصر التي تساند وجود العرفاء الإشبيليين في لاس أوليجاس مثل وجود العقد المتعدد الخطوط والمصحوب بالستارة في أن ممأ، أو الزخارف التي نجدها في مصلى أسونثيون (لوحة مجمعة 21: 1)، ورغم أننا يمكن أن نعتبر هذه الزخارف الأخيرة بأنها حرة بناء على مرونة الجص، والتي نجد شاهداً واضحاً عليها في الجعفرية بسرقسطة، فإنه من الممكن تتبع النماذج التي كانت عليها: 1-1؛ إفريز في كتلة حجرية في باب قصبة عدية بالرباط، 2؛ عقود كائنة في الرواق الكائن أمام المحراب في مسجد الكتبية، 3؛ عقد صحن الجص في الكاتار دي إشبيلية، 4؛ من مسجد شمال، 5؛ نافذة في الخيرالدا،



6: نافذة في المئذنة الكبرى بالرباط، وكنموذج يرجع إلى القرن الثالث عشر نجد رقم 7 (عقد مقربصات في رندة) حيث الفصوص مزهرة ومستقيمة نلاحظها في عقد (1) لاس أوليجاس. تعود هذه الوجوه من الشبه لتطل من جديد في المسجد الجامع في إشبيلية دون أن نستبعد الألكاثار، وعلى أية حال ينبغي أن نقبل بأن هذا المسجد كان به الكثير من العناصر الزخرفية التي تتجاوز العناصر التي نجدها في قصور ألكاثار.

هناك الكثير من الآراء التي تتعلق بما إذا كان الجزء المسقوف من المسجد يتسم بالتقشف الزخرفي أم لا، وهنا نجد أن تورس بالباس يعيل إلى التقشف ويقول إن الفن الموحدي يضم صنفين من الزخارف، أحدهما أكثر تقشفاً نراه في المساجد الموحدية في إفريقيا، ثم الثاني، الذي يتسم بأنه أكثر ثراء، يعيل إلى الفن المرابطي ويتركز في مسجد إشبيلية، وهنا نجد أن من يتأمل واجهة المحراب في مسجد تازا (1923م)، التي أرى أنها مترعة بالموروث الإسباني، وأنها من أعمال عرهاء إسبان، إضافة إلى عناصر زخرفية أخرى مثل ما نجد في القبة، التي هي مصلى كثير العناصر الزخرفية (انظر لوحة مجمعة 17-8 من الفصل الأول)، نقول سوف يتأكد من صحة نظرية تورس بالباس؛ وقبل هذا المسجد نجد القصور الفرناطلية تضم هذا البذخ من الزخارف الجصية التي وإن كانت تنسب إلى الفن الموحدي بما لها من سمات وهي زخرفية، فإن إيقاع الثراء الزخرفي بمادة يمثل عودة إلى الخط الذي كان عليه المرابطون، على نمط الجعفرية الذي لم يكتمل على يد الموحدين في أرض المغرب Magreb، وهنا نجد بروز العناصر الزخرفية كافة الجصية الإشبيلية والفرناطلية خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، ويلاحظ أن الزخارف الخاصة بالأولى مترعة بالتأثيرات الموحدية بما في ذلك تأثيرات مأخوذة مباشرة عن الواجهات الخارجية للخيرالدا، لكنها لم تعد تستخدم في غرناطة بني نصر؛ كما أن عدم وجود زخارف

جصية عربية في إشبيلية سابقة مباشرة على الغزو المسيحي (1248م) يجعل المدينة غارقة في خواء يفتح الباب أمام العديد من التكهنات، ولهذا فرغبة منا في ملء هذا الفراغ أشرنا في سطور سابقة إلى الفن الذي يميل إلى الموحدية والذي نقل إلى قشتالة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر الذي يثير الكثير من الجدل، حيث نجد أولاً مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس بهرغش وقد انقسم بتقشف موحدي واضح للبيان، يلي ذلك الزخارف الجصية في صحن سان فرناندو حيث يتعانق الموروثان الموحدي والمرابطي ليقدمان لنا توليفة أكثر ثراء من العناصر الزخرفية، بعد الخيرالدا والمساجد المرابطية في أفريقيا، في إطار الفن الإسباني الإسلامي. ولما كان هذا الفن ليس فرناتلياً أو مدججاً طليطلياً فإن المرءاء الذين قاموا به لابد وأنهم كانوا من إشبيلية، إضافة إلى ذلك فإن إزالة اللبس والتشابه سوف يساعد كثيراً في تحديد هوية هذا الأسلوب وأصوله الواردة من شرق الأندلس، (ق13)، وبالتحديد من مرسية وأونده؛ وهنا علينا أن نتمق أكثر لنعرف اللسطة التي تمكنت فيها الزخارف الجصية الإسبانية من الهروب من التطور الرسمي الأندلسي وأن مهدها كان في غرناطة وإشبيلية القرن الثاني عشر ثم دخلت في التوجه «الموحدي» الذي يغطي فترة هي القرن بكامله في مناطق مختلفة.

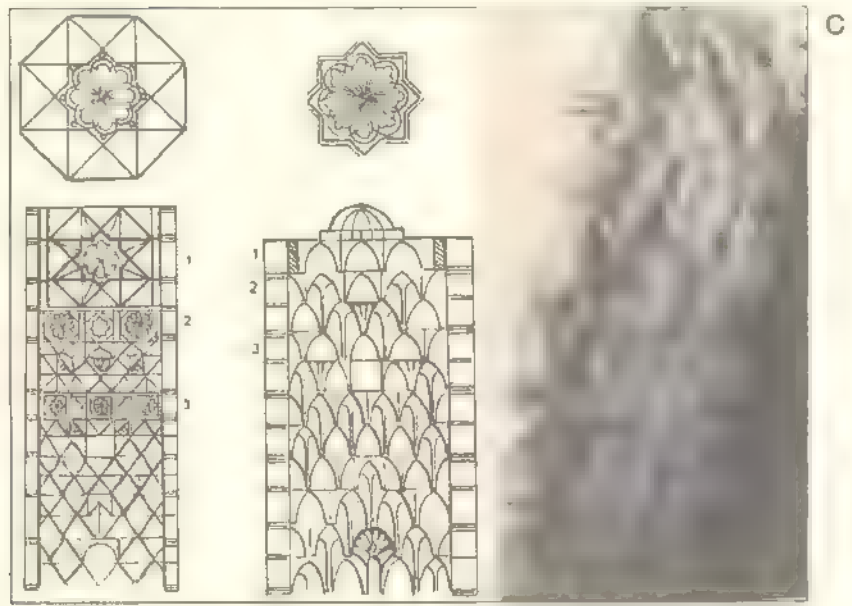
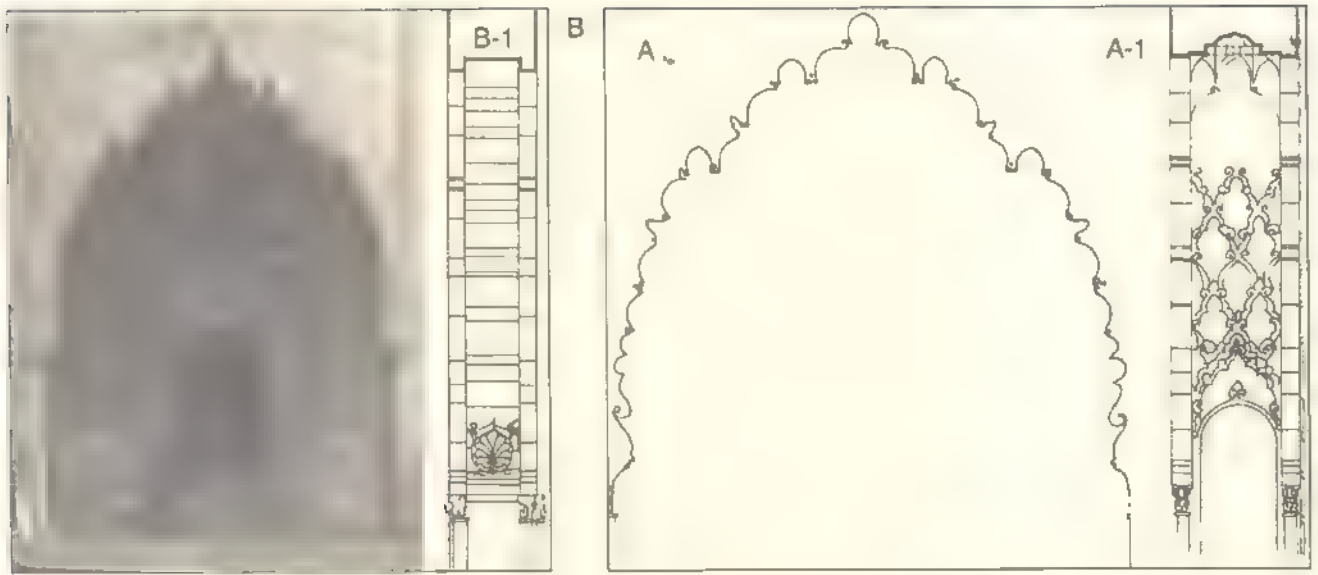
الميضأة:

تشير التحليلات إلى أن المسجد الجامع في إشبيلية كانت له ميضأة شيدها أبو يوسف المنصور عام 1199م، وقد أمكن العثور عليها في حفائر جرت عام 1994م أمام الخيرالدا وبالقرب منها (م. بيرارينا) (لوحة مجمعة 10: 4)، لكننا لا نعرف النمطية التي كانت عليها عمارتها.

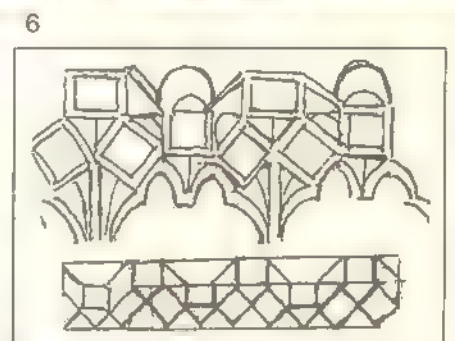
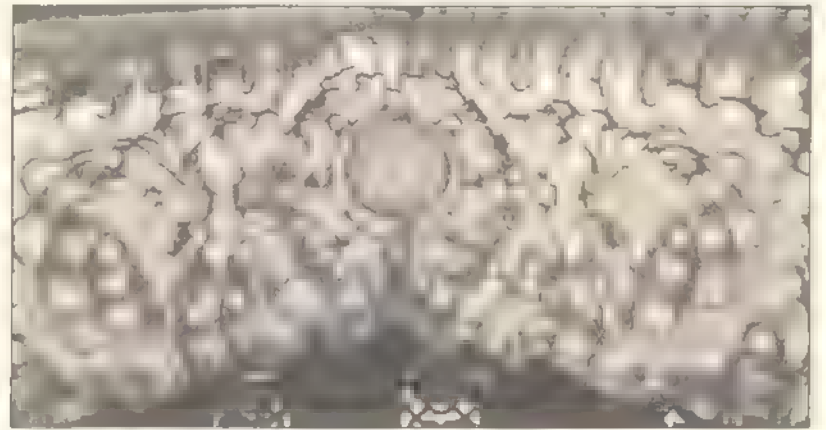
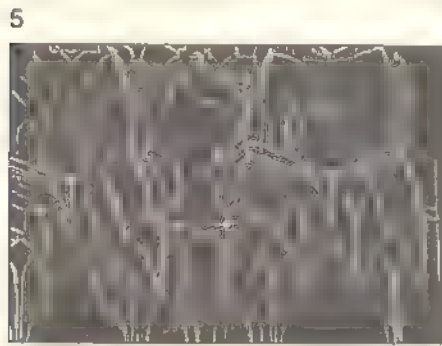
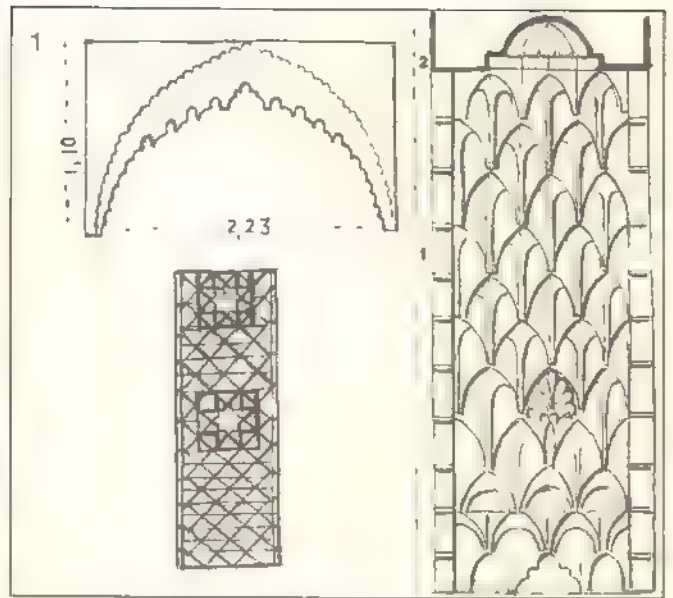
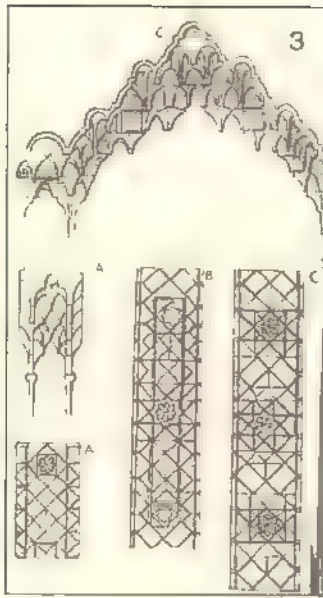
الخيرالدا:

إذا ما انطلقنا من الصورة الفعلية التي عليها المئذنتان الرئيسيتان في المغرب الإسلامي - مئذنة مسجد القرويين، ومئذنة المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبد الرحمن الثالث - لوجدنا أن الخيرالدا تبدو وكأنها مبنى تابع للمسجد، غير أن نمطيتها جرى الإعلاء من شأنها بالمقارنة بالمئذنتين الأخريين فيما يتعلق بالناحية البنيوية والزخرفية، ولا نقول بارتفاعها، إذ يبلغ طول ضلع القاعدة 13.60م ويتكرر هذا الرقم خمس مرات في الارتفاع وربما كان الطابقان يزيد ارتفاعهما الإجمالي على 60م (لوحة مجمعة 22: 2، طبقاً لـ أ. ألماجرو وأنفونسو خيمينث) مقارنة بمئذنة المسجد القرطبي التي ترجع إلى القرن العاشر (لوحة مجمعة 22: A لفيلكس إيرناندث)، وهي بناء عملاق في إسبانيا يمكن مقارنته بالبرج «المدجن الجديد»، الذي زال من الوجود، في سرهسطة (55م)، وما لا نجده في الخيرالدا، ذلك البرج المهم، هو اللوحة التأسيسية التي تحمل اسم راعي المبنى والقائم بالأعمال وتاريخ البناء، وهذا ما نراه في مآذن أخرى ترجع لفتترات سابقة؛ وفي هذا المقام يمكن أن يكون حقيقة ما أشار إليه هـ. تراس، وهو أن المؤرخين قد اختاروا، استناداً إلى توجهاتهم، التخلف عن اللوحات التأسيسية التي كانت عليها المباني السابقة وخاصة في عصر المرابطين، يلاحظ أيضاً نوعاً من التناقض الحاد بين حرم المسجد بما فيه من تناسق بين الأروقة ووحدة الارتفاع، وبين ضخامة الارتفاع الراسي الذي عليه الخيرالدا بما عليه من طابقتين الأول أكبر من الثاني، وحيث يلاحظ أيضاً أن ارتفاع الطابق الأول يصل إلى 15م وكأنه منصة للطابق الثاني المخصص للمؤذنين، وعادة ما ينظر إلى هذا الطابق الثاني - أشارت إلى ذلك في الفصل الأول - على أنه مبنى مستقل وعادة ما يطلق عليه مسمى «القبّة»، وهذا البناء الأخير، يتسم بأننا لا نراه إلا في الأماكن المهمة في المسجد مثل المدخل إلى الرواق الرئيسي أو

في صدره، أمام المحراب، يبدو هذا الطابق الثاني من المئذنة وكأنه قدس الأقداس المتوج، أو مكاناً للرباط في الأعلى، ويلاحظ أن الأبراج المسيحية لم تكن لها دلالة مختلفة، فالطابق الثاني مخصص للأجراس، غير أن الأبراج المدجّنة الطليطية تتسم بتمازج طابقيها وتناست أمر الطابقتين ولكل واحد منهما مغطى إلى غير ذلك من الأمور التي كانت قاعدة بالنسبة للمآذن الإسلامية. في الغرب نجد من البديهي أن المئذنة يمكن أن تدخل في مقياس يضم مآذن المساجد المتواضعة أو مساجد الأحياء ويضم أيضاً المآذن الخاصة بالمساجد الجامعة، إذ يلاحظ أن المئذنة عادة ما تضم طابقتين أحدهما أكبر من الآخر مساحة، وطالما لم يثبت العكس فبناء على الممطيات المتوفرة لدينا نجد أن هذا الصنف من الأبراج تكمن أصوله في المسجد الجامع بالقيروان، (ق9)، وقد أضيف إلى هذه المئذنة، خلال عصر الحفصيين، طابق ثالث، رغم أن مئذنة مسجد صفاقس كانت تضم، قبل ذلك، طوابق ثلاثة (لـ جولفن)، وهذا أمر غير معهود في إسبانيا؛ وهنا أشير إلى أنني عندما تحدثت عن موضوع المآذن في الفصل الأول أشارت إلى أن المئذنة الأولى في المغرب الإسلامي ذات الطوابق المتناقضة يمكن أن تكون مئذنة هشام الأول التي ترجع إلى السنوات الأخيرة من القرن الثامن، في المسجد الجامع بقرطبة، ويمكن القول أيضاً إن المسجد إذا ما كبر حجمه فإن المئذنة كذلك يمكن أن تزداد ارتفاعاً، ومع هذا فقد لوحظ وجود مآذن جرت تليتها، دون الارتباط بالمسجد، وذلك ليصل صوت المؤذن إلى أبعد مكان، وهذا ما أشرنا إليه في الفصل الأول بالنسبة لمسجد مهم في ألمرية؛ كما نرى أيضاً نموذجاً لمساجد الأحياء بدون مئذنة، على أساس أن الفاطميين كانوا لا يحبون بناء المآذن، فعلى سبيل المثال لا نراها، أي المآذن، في كل من مسجد سوسة ومسجد المهدية؛ كما رأينا أن عهد الرحمن الثالث قد أفلح عن هذه العادة وأمر بتشيد مئذنته التي كان يصل

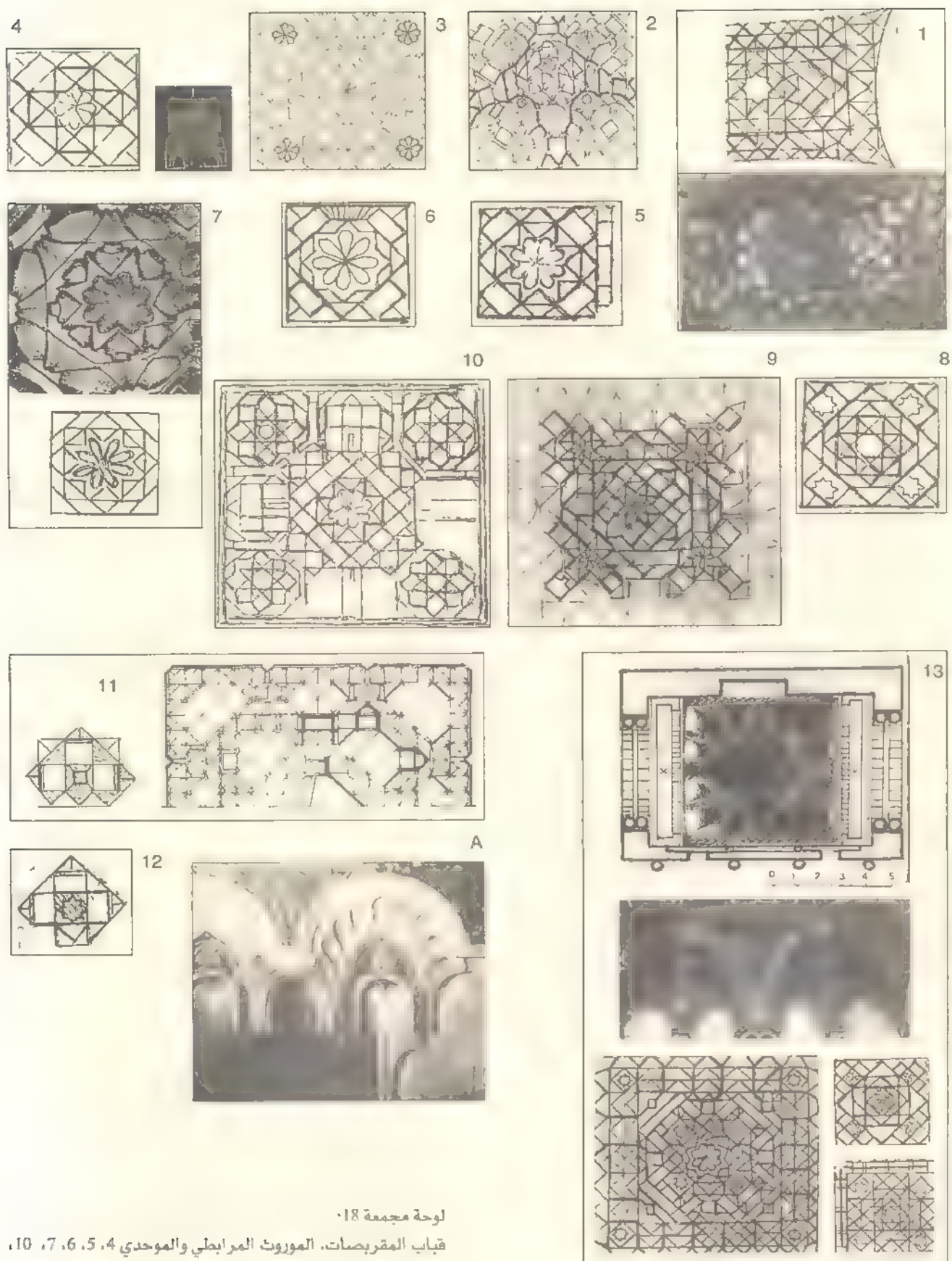


لوحة مجمعة 16:
عقد المقرصات في مسجد الكتبية بمراكش C.D.



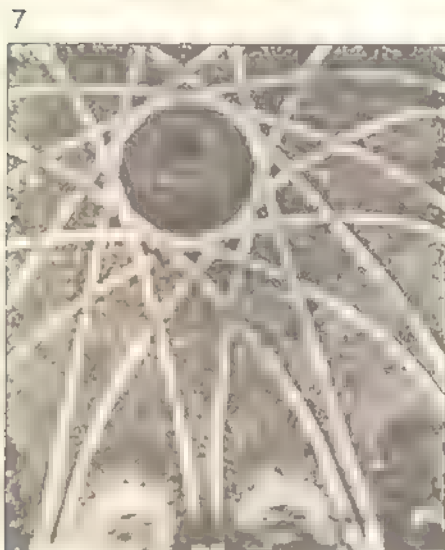
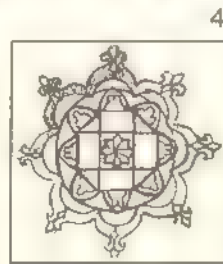
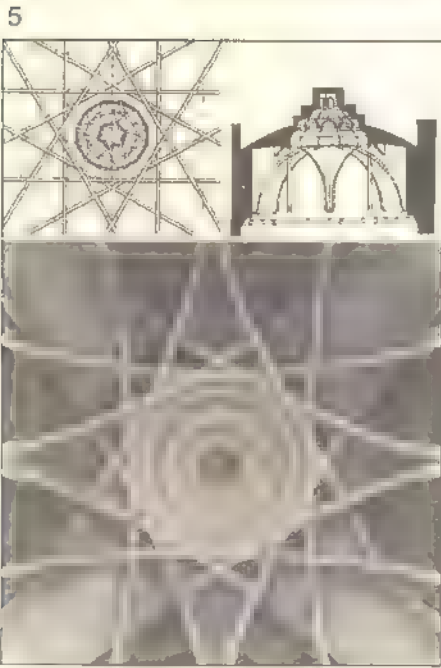
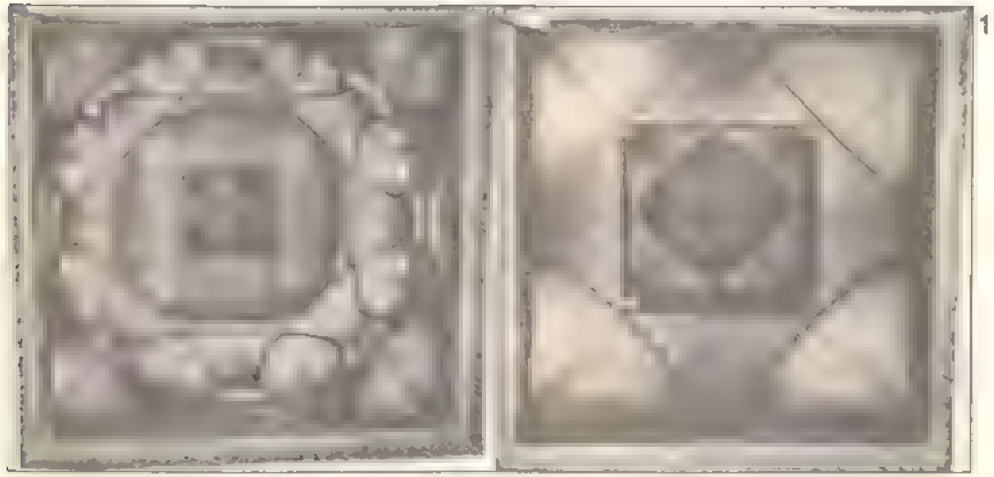
لوحة مجمعة 17:

عقود مقربصات، الموروث المرابطي والموحدي، 5، 6،
8 من صقلية (ق 12)، المصلى الملكي، مصلى زينة ولا
«كوبا، باليرمو». رقم 7 من الحمراء.

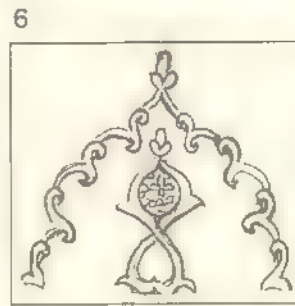
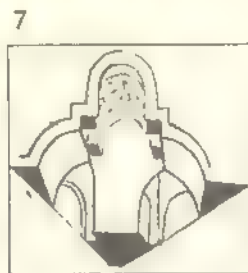
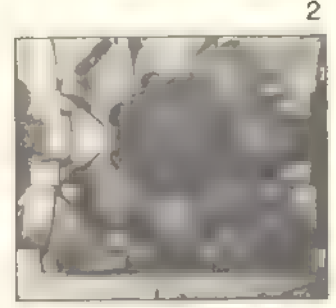
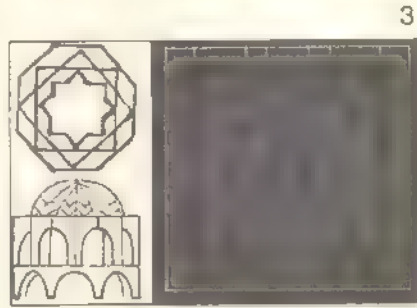
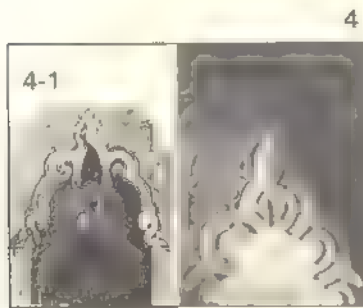
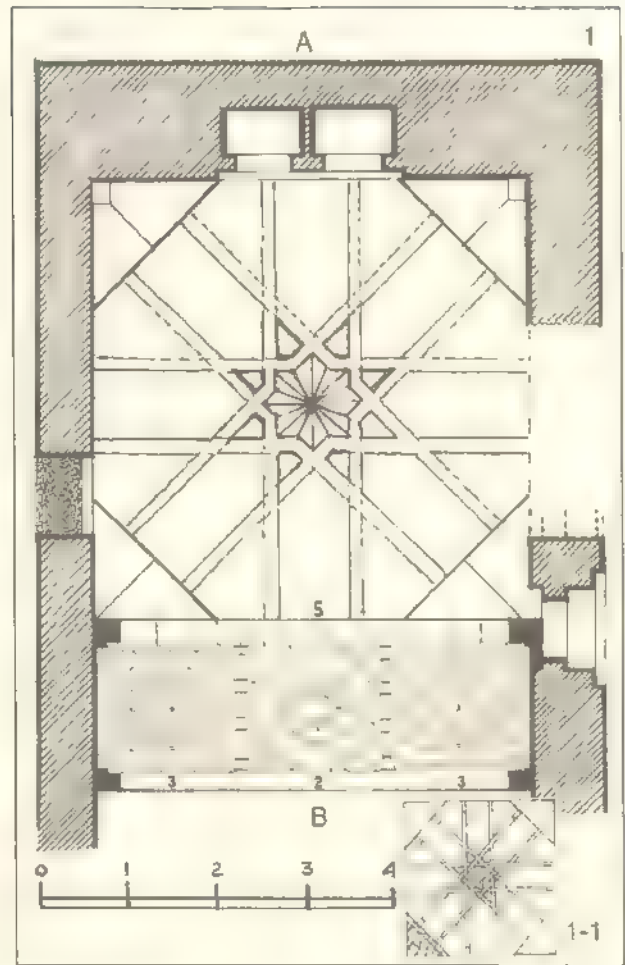
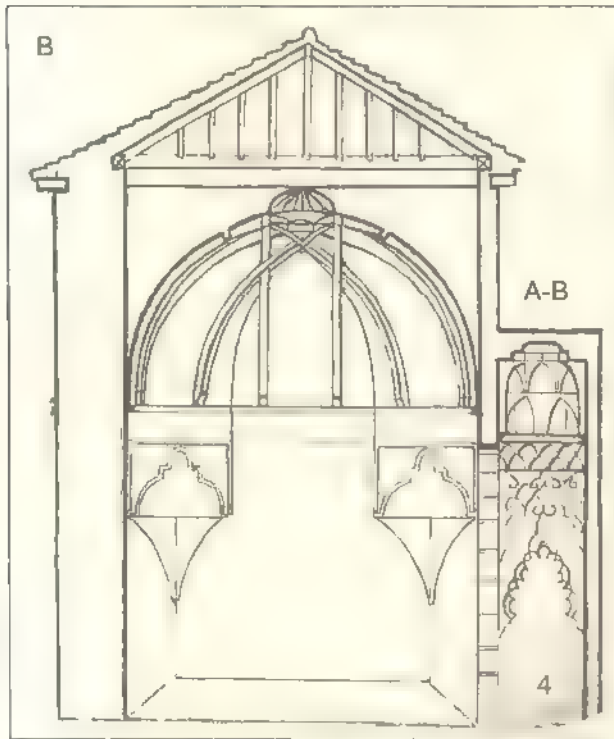


لوحة مجمعة 18.

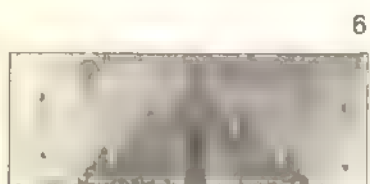
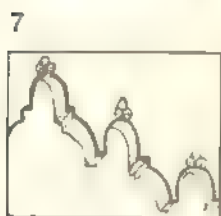
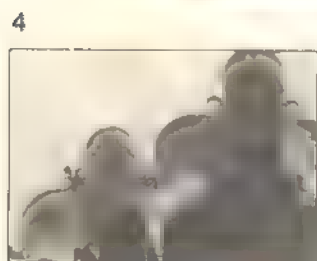
قباب المقر بصات، الموروث المراكشي والموحدي 4، 5، 6، 7، 10،
 11 من صقلية (ق 12) (قصر زينة باليرمو)؛ 12 غرناطة.



لوحة مجمعة 19:
قباب ذات أوتار ومقربصات.



لوحة مجمعة 20:
مصلّى أسونثيون في لاس أوليجاس بيرغش.



لوحة مجمعة 21.
مصلی أسونثیون فی لاس أویلیجاس بیرغش. توازیات.



ارتفاعها إلى 35م أو 40م وكان هذا أمراً مسبقاً في ذلك الزمان، كما جرت زخرفتها ببعض النوافذ منها نوافذ ذات عمود في الوسط أو ذات ثلاثة، في الواجهات الأربع، وقد قبل الموحّدون بكلا النموذجين.

وصلت إلينا الخيراندا بدون الطابق المخصص للمؤذن، ولحسن الحظ فقد اتخذ في بناء برج بيّاسانا دي مينا (برغش) (1499م) (لوحة مجمعة 22: 1)، هناك تقليد آخر مهم للمثدنة نجده في رسم إيرناندو دي استورميوي في الغرفة الكبرى لحفظ المقدسات في الكاتدرائية الإشبيلية (1555م) حيث يضم الطابق العربي الثاني (لوحة مجمعة 22: 4). وقد تحدث تورس بالباس لأول مرة عن هذين المثالين، وما يؤكد الطابق الثاني ما نجده في مثدنة مسجد الكتبية، ذلك أن الطابق الخاص بمسجد حسان بالرباط لم يُشيد، ولا شك أن مثدنته هي الأكثر ضخامة في عصر الموحّدين ونستنتج هذا من طول ضلع الطابق الأول إذ يصل إلى 16م، وسوف نتحدث عن هذه المثدنة، ومعهما مثدنة مسجد الكتبية في مرحلة لاحقة، ولو لم نفل ذلك كما حدث مرات ومرات فإن ذلك سوف يسهم في سوء فهم ما عليه الخيراندا من دلالة؛ فقد شُيّدت هذه الأخيرة، خلافاً للأخريات، من الأجر (3) باستثناء الوزرة المشيدة من الكتل الحجرية والبارزة بارتفاع يصل إلى 2.5م، وبها كتل حجرية ضخمة قديمة أعيد استخدامها، كما تختلف أيضاً في وجود الشوارع الثلاثة الرأسية في الطابق الأول، حيث نجد الأوسط منها مخصصاً للنوافذ، أو النوافذ ذات العمود في الوسط، أما الشارحان الجانبيان فتوجد فيهما نوافذ مطموسة لها عقود على الشاكلة نفسها ومزخرفة بالمعينات حيث يبلغ عددهما اثنين في كل واجهة (لوحة مجمعة 28: 1، 2، 3، 4)، وقد عُني بالنصف العلوي المزخرف لأن يكون مختلفاً عن النصف السفلي حيث نرى النوافذ موزعة بشكل متراكب في شارع واحد في الوسط، وهذا ربما كان المهود في منارات مساجد الأحياء، مثلما كانت الأبراج

المثدنة تمثل امتداداً لذلك في المدينة ومنها برج سان بدرو على سبيل المثال. أشهر بوضوح إلى النوافذ الفعلية للمثدنة في الرسم رقم 1، (لوحة مجمعة 23)؛ ويلاحظ أن بعض الباحثين يشرحون الشوارع الثلاثة مسطّعين الضوء على مثدنة قلعة بني حمّاد بالجزائر (ق 11) (A) الشديدة الشبه بباب مسجد المهديّة (E)، وهذا صحيح في نظري أخذين في الحسبان أن الموحّدين قد سيطروا على هذه الأرض، وكان لهم نواجد اعتباراً من عام 1152م، إضافة إلى أن بعض مباني القلعة (قصر المنار) لها مخطط مربع مع منحدرات في الداخل بدلاً من السلالم تدور بشكل حلزوني حول العمود الأوسط المربع المخطط أيضاً، وهي بنية مأخوذة عن فنّارات قديمة في شمال أفريقيا (أ. ليزن)، ثم جرى إدخالها في المآذن الرئيسية الثلاث للموحّدين، ولهذه المآذن الثلاث أيضاً سابقة في الفنّارات لفاحية أنها تجتمع في وجود غرف متراكبة في العمود الأوسط الأمر الذي يعطي الانطباع بوجود برجين في واحد على طريقة ما نراه في برج الذهب. نجد أيضاً في منارة أو برج الخائف Khalef بقصبة سوسة (ق 9)، الذي يعتبر إحدى نقاط المراقبة الحربية، وجود غرفة مركزية محاطة بسلم يؤدي إلى الطابق الثاني ذي المخطط الأصفر (C طبقاً لـ أ. ليزن)؛ هذا التأثير الحمّادي على المآذن الإسبانية يمكن أن تزداد مصداقيته استناداً إلى بعض الزخارف الجصّية التي عثر عليها في القلعة الجزائرية ذات زخارف المقرّصات والرسم (ل. جولفن)، وهي زخارف شديدة الشبه بالزخارف الأندلسية خلال القرن الثاني عشر (زخارف جصّية عثر عليها في ساحة الشهداء بقرطبة)، ما بقي من جديد جدير بالذكر في هذا المقام هو إحلال العمود الأوسط ذي الحجرات محل العمود الأوسط التقليدي الأصم، وكانت الغرف متراكبة وعنها سوف أتحدث لاحقاً. أما بالنسبة للشوارع الثلاثة خارج الجسم التي تجعل المبنى أكثر رشاقة وتعطي الانطباع بارتفاعه عما هو عليه في



دي مينا، كما أننا اتخذنا نهجاً لنا ما نراه في الكتبية وهي الطابق الثاني لمنار القصبية بمراكش ووضعت في الرسم التصوري ثلاث نوافذ ذات عقود هلمية أو مفتوحة عند القاعدة، ولها زخرفة من الممينات فوقها تتسم بالبساطة، وكتويج نجد أنه بدلاً من القبة أو القيو وضعت سقفاً جمالونياً أرى أنه كان من الأمور المعتادة في قرطبة العصر الأموي، استناداً إلى منكب القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب هي التوسعة التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني في المسجد الجامع بقرطبة وفيما يتعلق بالمشهد الداخلي للطابق الثاني هناك أطلال عقود وأطلال السلم الجسر الذي يربطه بالطابق الأول، حيث توجد السلالم تحت قباب صغيرة مشطوفة متدرجة (لوحة مجمعة 24: 1، 2-6).

1 - داخل الطابق الأول،

إن الوصف الذي تقدمه صالح لتطبيقه على المآذن الرئيسية الموحّدية الثلاث، وما يجب أن نبرزه في المقام الأول صلابة الحوائط، إذ نجد سُمك الحائط الخارجي يصل إلى مترين، ويصل في منار الرباط إلى 2.5م، ذكرنا أيضاً أن العمود الرئيسي يتضمن غرضاً متراكبة ذات قباب بيضاوية أو مشطوفة يبلغ عددها سبعة (لوحة مجمعة 23: 2)، ويتكرر ذلك في مئذنة الكتبية، حيث لا نجد إلا ستاً في الرباط (B كاليه)، ويلاحظ أن سُمك حوائطها يبلغ 1.40م مقابل حوائط مئذنة الرباط (1.68م). ويتم الدخول إلى تلك الصالات أو الغرف ابتداءً من الطريق المساعد الذي يضم سقفاً عبارة عن أقبية مشطوفة مترابطة بأعمدة مشيدة بارزة بمض الشيء (لوحة مجمعة 24: 3) وتتوافق أبوابها مع فتحات النوافذ المزدوجة الخارجية للبرج (لوحة مجمعة 24: 4). وفي قاعدة البرج نجد باب المدخل من جهة الجزء المسقوف للمسجد (لوحة مجمعة 24: 5) وهو عبارة عن فراغ له أربع دخلات، ونرى فيه من

واقع الأمر يجب أن نرجع إلى ما يوجد في عمارتها من شوارع ثلاثية ابتداءً من العصر الأموي القرطبي، إذ يلاحظ أن الشارع الأوسط أضخم بكثير من الشوارع الجانبيين؛ كذلك نجد أن من الممكن تصور وجود تقليد لذلك في الخيراندا، استناداً إلى القطاع المركزي الذي نجده في بائكة صحن الجص في أنكاثر دي إشبيلية، والذي يتعلق بالمستويات الأساسية للنوافذ المزدوجة للقطاعين المزخرفين بالعناصر نفسها.

تظهر التساؤلات المتعلقة بالمئذنة الإشبيلية عندما نتحدث عن الكتبية التي كان عليها الطابق الذي زال من الوجود، وهو طابق، مثل نهاية الطابق الأول، متوج بشرفات ذات مسننات حادة، وهذا ما نستخلصه على الأقل من الصورة طبق الأصل التي عليها برج بياسانا دي مينا (22: 1)، ففي هذا نجد أن الطابق الأول يضم ست شرفات، ويبدو أنها نفسها التي توجد في الطابق العلوي، ويلاحظ أنها قطع مبالغ في حجمها في كلتا العاليتين، ويلاحظ وجود هذه الشرفات في الرسم الذي أعده كل من ألفونسو مارتين وأنطونيو ألماجرو جوربيا للخيراندا (لوحة مجمعة 22: 2)، أما في الرسم الذي قمت بإعداده (رقم 3 في اللوحة 22) طبقاً لما هو قائم في مئذنة مسجد الكتبية، التي وصلتنا شرفاتها كاملة، فقد وضعت ثمان شرفات في الطابق الأول وست في الطابق الثاني، وهي الشرفات نفسها التي وضعها كاليه في رسمة لمنار الرباط؛ وعلى ذلك فإن الخيراندا تتسم بأنها موحّدية الشكل مقارنة بالبرج الذي قُدها خلال القرن السادس عشر وخلافاً للرسم الذي أعده كل من ألماجرو وألفونسو خيمينث، وتتسم الشرفات بأنها ذات سلالم خمسة بدلاً من ثلاثة، وكان هذا من الأمور المعهودة في المنارات الأموية بقرطبة (لوحة مجمعة 22: A ولوحة 23: D)، وعلى هذا فقد تكرر الأمر في الكتبية وفي الشرفات الخاصة بالأبراج الإشبيلية المدجّنة. أما بالنسبة لزخارف الطابق الثاني، فهذا أمر غير واضح من خلال ما نراه في برج بياسانا



الداخل عتياً من الأجر، إلا أن السنجة المفتاح من الحجر (لوحة مجمعة 24: 2). وبالمرو من الباب نجد أنفسنا في دهليز يتجه اتجاهاً، الاتجاه الصاعد إلى البرج، وذلك الاتجاه الآخر الصاعد إلى مدخل الغرفة الأولى من العمود المركزي. ويلاحظ أن المخطط يختلف بمض الشيء عما عليه المئذنتان الأخريان في أفريقيا (لوحة مجمعة 24: A مئذنة الرباط)، غير أن القباب الكائنة فوق الطريق الصاعد في هاتين المئذنتين غير مشطوفة، خلافاً لما عليه الخيراندا، حيث نجد ما نصف أسطوانية، وفيها قباب مشطوفة عند بسطة السلم أو الطريق الصاعد، وهذا اتجاه سوف يكون حظه واهراً من الانتشار في المآذن الإسبانية الإسلامية والأبراج الحربية اللاحقة.

وفيما يتعلق بأمر القباب نجد الخيراندا تضم قباباً أخرى صغيرة مشطوفة، بسيطة تقوم بوظيفة تغطية فتحات التوافذ المزودة من الخارج (25: A)، إضافة إلى وجود أسقف مسطحة ذات كتل من الأخشاب ترى في الأطراف (A-1) وهي كلها ذات أربع دخلات متما هو الحال بالنسبة للأبواب المؤدية إلى الغرف الرئيسية، ولما كانت القبة المشطوفة هي الأكثر شيوعاً في الخيراندا (لوحة مجمعة 25: 1) فلا تستغرب أن يكون قد انبثقت عنها قباب أخرى في العمارة المدججة في إقليم الأندلس، سيراً في هذا على السلسلة التي سوف نعرضها على التوالي من خلال اللوحة المبيعة محل الذكر: 2، 3: برج سان ماركوس، إشبيلية؛ 5: برج الطلائع «الكاريبون» (قرطبة)، 5-1: برج حصن سنثيل (قادش)، 6: برج السجن في قصبة ألكالا لاريال (جيان)؛ وفي برج سان ماركوس نجد أيضاً القبة البيضاوية رقم 7. ويمكن أيضاً أن نضيف رقم 8 رغم أنه لم يشر عليه في الخيراندا وهو عبارة عن القبة المرأة، مأخوذة عن باب الأسد في الكاثار دي إشبيلية. أما رقم 5 فهو من برج الكاريبو، وقبابه مشطوفة متدرجة ومفصولة عن بعضها بمقود تقوم

على أعمدة صغيرة مشيدة بارزة، وقد درسها فيلكس إيرنانديث على أنها صورة من سلم منارة قرطبة التي شيدها عبد الرحمن الثالث، وهذه بنية شهبانها في الطرق الصاعدة في الخيراندا، ومع هذا نجد أن الأعمدة الصغيرة، هنا، بدون المقود نصف الأسطوانية الفاصلة بين قبة وأخرى. من المهم أيضاً رصد القباب البسيطة أو المزودة المشطوفة التي تغطي الأروقة الثلاثة أو البلاطات الثلاث لكنيسة سانتا ماريا في حصن سان ماركوس في بويرتو سانتا ماريا، حيث نرى في بلاطة جانبية قبة مرآة، كما يجب أن نبرز أيضاً القباب المشطوفة في كنيسة سان بارتولوميه المدججة في بيا ألبا دي ألكور؛ وعموماً فإن المهندسين المعماريين الذين شيّدوا الخيراندا أخذوا في الحسبان ما عليه السلم الخاص بمنار مسجد قرطبة، وهذا عكس ما نراه في كل من منار مراكش والرباط، حيث نجد القباب متواكبة بشكل أكبر مع ما عليه المسجد الجامع بالفيروان الذي يعتبر النمط الذي فرض نفسه على المآذن الصغرى الأندلسية، وربما كانت هناك بعض الأمثلة الوسيطة التي زالت من الوجود (انظر لوحة مجمعة 6 في الفصل الأول). ومن المنصة العلوية للطابق الأول في الخيراندا يبدأ دهليز السلم الذي يصعد إلى الطابق الخاص بالمؤذنين، ويصل إلى وسط مساحة فضاء (لوحة مجمعة 24: 7)، وهذا الدهليز ذو سقف من قباب مشطوفة متدرجة تتخللها أعمدة صغيرة مشيدة تحمل عقوداً ذات درجة انحناء مرتفعة تقوم بدور الفصل بين قبة وأخرى (لوحة مجمعة 24: 1-7).

2 - الواجهات الخارجية للطابق الأول للبرج (المئذنة)؛

حتى نتمكن من دراستها يجب أن نقسمها إلى أربعة وجوه: الشرقي والغربي والشمالي والجنوبي، وكلها



سصفات ونمار مرتبطة بسيقان متشوجة مثلما هو الحال بالنسبة للنوافذ، حيث هذه الزخارف من قطع من الطين المحروق المكشوط أو المقطوع؛ وخلاصة ذلك هو أن المقد الكبير الكائن فوق النوافذ العليا يرى متوجهاً بشرط من المعينات بدلاً من الطنف الذي عليه العقود في الجزء السفلي.

وعندما نقارن ذلك بنوافذ مثذنة الكتبية، فإن نوافذ الخير الدا، التي ترجع إلى تاريخ لاحق، مشتقة من الأولى، ذلك أنها تتمتع بسمات هنية شديدة الشبه، وتتركز تلك في ازدواجية المقد الكبير العامل المفصص أو العقد ذو الستارة، وفي النوافذ المزدوجة ذات العقود الحدودية، مع وجود فارق يتمثل في أن خطوط الحدائر في هذه العقود كافة هي على المستوى نفسه في المثذنة الإفريقية، إضافة إلى أن المنطقة السفلى نجد فيها العقود ذات الستائر تضم ثلاثة عقود صغيرة، بدلاً من اثنين، وقد انتقل هذا النمط إلى منار الرباط، غير أنه ليس مهوداً في برج إشبيلية. يلاحظ أيضاً أن عقود النوافذ في المثذنة المراكشية فيها عقود حدوية حادة، مثلما هو الحال في منار الرباط، لكنها غير مهودة في الخير الدا. من البدهي اختفاء العقد المدب وكذا العقد ذو الفصوص الخمسة، الأمر الذي جعل المثذنة تكتسب طابعاً أكثر إسبانية بالمقارنة بالماذن الإفريقية. وبالنسبة لأصول هذه النوافذ كافة، في إطار الفموض الناجم عن تنوع التفاصيل في الرسومات، وبالتالي يجب علينا التعامل معها كمارة زائفة أو متخيلة، الأمر الذي يقودنا إلى أن هذه الأصول قائمة في المارة الفعلية للمساجد والقصور الموحدية، وفي هذا المقام من المناسب وضع طريقتين تلاقيها أو تقاطعا مع مرور الزمن (لوحات مجمعة 26، 27). يتمثل أول هذه الطرق (لوحة مجمعة 26) في أبواب من ثلاثة عقود يضمها عقد واحد ذو أصول بيزنطية (1) متكررة في المارة القوطية (2)؛ سان فروكتوسو دي مونترليوس)، وربما أيضاً في مدينة الزهراء (3). ثم

مزخرفة بالطريقة نفسها بوجود نوافذ مزدوجة، نجد في النصف العلوي للبرج أربع نوافذ في الشارع الرئيسي، وفي الشوارع الجانبية نجد أربعة فراغات أو أشرطة فيها زخارف من المعينات، وفي الجزء السفلي، سيرا على المحور المركزي للمثذنة، نجد النوافذ متراكبة في نظام، ليس متساوياً بالضرورة، في كل وجه من الوجوه الأربعة، فالنوافذ العليا التي تبدو ظاهرياً متماثلة في الجهات الأربع تتسم بما يلي: وجود عقد كبير على أعمدة ترجع إلى عصر الخلافة جرت الإفادة منها، كما نجد الحدائر من الحجر ملساء، حيث توجد فيها النافذة المزدوجة التي تضم عموداً صغيراً جرت الإفادة منه أيضاً، إضافة إلى طنف عام غائر، وكل شيء مشيد من الأجر باستثناء الحدائر، ويلاحظ أن حفل هذه الأخيرة أقل من حفل حدائر العقد المحيط بها، وهذه النمطية جرى الحديث عنها في معرض دراسة العقود المليلطية المزدوجة التي ترجع إلى القرن الماشر والحادي عشر؛ وأعلى الشارع وأسفله نجد العقود التوائم في تبادل بين العقود المفصصة والعقود الحدودية الكلاسيكية أو الأموية، وكلها ذات سنجات ومسننة ولو أن هذا ليس بشكل دائم. وطبقاً لصورة ترجع لعام 1885م للواجهة الشرقية وردت في كتاب خيمتوسو إشبيلية الأثرية والفنية، فإن النوافذ المزدوجة كانت لها حشوة من الجص حيث يتم إبراز مناكب العقود، إضافة إلى زخارف أخرى في الجزء العلوي، كما تضم الطيلات المركزية صورة لصقر مفرد الجناحين، وقد أبرز كل هذا، خلال هذه السنوات، ألفونسو خيمينث (لوحة مجمعة 33-1)؛ ومثلما نرى النوافذ المزدوجة نجد التغير ملمحاً من ملامح العقود الحاملة، من أسفل إلى أعلى، وهي عقود متعددة الفصوص، ويفضل أن تكون ذات ستائر أو مزدوجة، كما أن عقود الصنف الأول ذات أشرطة متعامدة أو مسننات جديدة، ويلاحظ أن أغلب العقود يضم عقدة أسطوانية في المفتاح. يلاحظ أيضاً أن الطيلات جميعها بها زخارف جصية نباتية من



لا يوجد في السابق ابتكار يتسم بالانزان والجمال مثله متجاوزاً في هذا الجمالية التي تتسم بالبساطة بشكل ما في مثذنة قرطبة التي شيدها عبد الرحمن الثالث، ناهيك عن مثذنة المسجد الجامع في القيروان، التي تتسم بالبساطة بالنسبة للنوافذ، لكن هناك حالة جد مختلفة هي قلعة بني حماد غير أننا لا نعرف على وجه التحديد درجة الزخرفة التي كانت عليها فراغاتها المفتوحة المعلقة على الخارج أو المطموسة.

في الخيرالدا، كما قيل، نجد أن الأشرطة الأربعة للشوارع الجانبية، بمعدل اثنين في كل واجهة، فيها عقود مطموسة متعددة الخطوط، أو ذات بروفييل (جانب) مفضّص تحيط بها معينات على الشاكلة نفسها، أما في العمق فهناك معينات مكونة من سعفات مدببة ومجمدة سيرا على أسلوب بُدِيء العمل به في الزخارف الجصية في مسجد تمال، ولما كانت كل هذه العناصر الزخرفية من قطع الطين المحروق أو الأجر المقطوع أو المشطوف، بدلاً من الجص، فهذا لا يقلل من جمال التكوين الزخرفي في مجمله (لوحة مجمعة 28: A: تمال، C: من الحجارة من برج الذهب في إشبيلية، B: من الحجارة من منار الرباط). تتكرر هذه الوحدات الزخرفية، لكن دون السعفات، في الزخرفة الحجرية الخارجية لمنارة الرباط وكذلك في الطابق العلوي لمثذنة الكتبة والخيرالدا؛ ومن هذه الأخيرة نجد الأشرطة (1)، في الواجهة الجنوبية، (2)، (3) الواجهة الشرقية، (4)، الواجهة الغربية. وما نستوحشه في الخيرالدا، وكذا في الأبراج المدجّنة الإشبيلية، هو المقد المتمدد الخطوط طبقاً للرسم الخاص بجعفرية سرقسطة، وقبة الباروديين بمراكش، وهي مرابطة، ومنارتها كل من الكتبة والرباط (لوحة مجمعة 38: E-1).

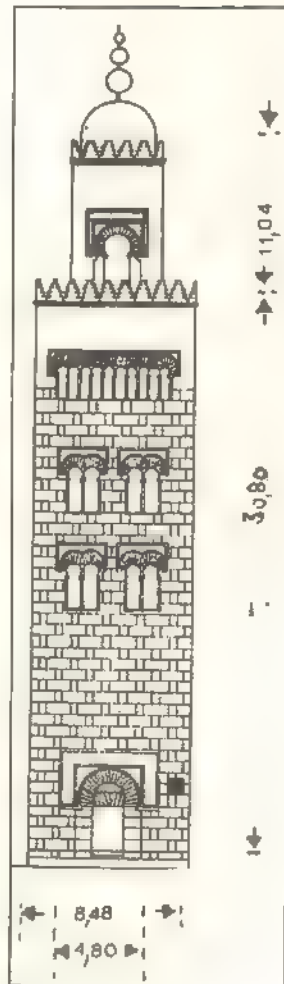
بقي أمامنا وصف النوافذ في النصف السفلي للخيرالدا. شديدة الشبه ببعضها، في الرسم والوضع.

ينتقل ذلك إلى القصر المدجّن في أنكاثر دي إشبيلية (6)، أما الشكل (9) فهو من حصن قصر جاليانا بطليطلة، ورقم (5) من منار الكتبة، و(7) من القصر المرابطي أو الموخدي في أنكاثر دي إشبيلية، غير أننا نجد هذه المرة عقوداً ثلاثة دون أن يكون هناك عقد كبير يضمها؛ ورقم (8) لمقد وحيد هو من الخيرالدا؛ وعندما نقارن هذه الأمثلة مع رقم (4) من الخيرالدا (رسم ألامارو - ألفونسو خيمينث) نلاحظ الفرق في أن هذا الأخير لا نجد فيه خطوط الحدائر على المستوى نفسه.

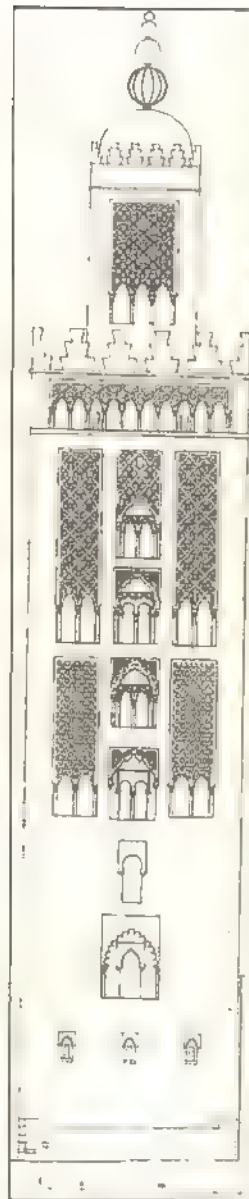
نتنقل إلى اللوحة المجمعة 27 التي تضم شواهد من العمارة الموخدية، فعندما نقارن التمثيل (1)، من بائكة صحن الجص في أنكاثر الإشبيلي، بالشكل (2)، (3) نجد في الخيرالدا توازياً واضحاً أو ما يمكن أن نطلق عليه انتقال للعمارة الفعلية الخاصة بالقصور إلى صمارة أخرى متخيلة أو زخرفية. المخطط رقم (4) خاص بقصر «كروثيرو» في منزل «التقاد» في أنكاثر الإشبيلي، ويلاحظ أن الصدر جزء من المنظور المكون من عقود البائكة، حيث العقد المركزي هو الأكبر، أما العقود الثلاثة الصغرى في العمق فهي مفتوحة على حائط الغرفة المجاورة؛ ومن هذا الصدر، الذي جرى التعبير عنه بوضوح من خلال عملية الترميم المفترض للارتفاع (8) يمكن لنا أن نحصل على الرسم الخاص بالنافذة (6) من منار الرباط، أو الشكل رقم (7) من برج الكتبة، وبالنسبة لرقم (5)، حيث المقد المزدوج أو النافذة المزدوجة فهكفي مقارنته بكل من (2)، (3) من إشبيلية. وخلاصة القول هي أن المنارات الموخدية تتسم بالتجديد بالمقارنة بالأسر السابقة، ذلك أن نوافذها تضم نمطية منظور العقود التي بمقتضاها نعرف تدرج المناطق الأكثر أهمية داخل المسجد وداخل القصور؛ هذا الابتكار الذي نراه في الواجهات الأربع للمثذنة يتسم بالرتابة التي عليها الأبراج المسيحية، غير أننا لو نظرنا إلى النوافذ واحدة واحدة لأدركنا أنه



3



A



2

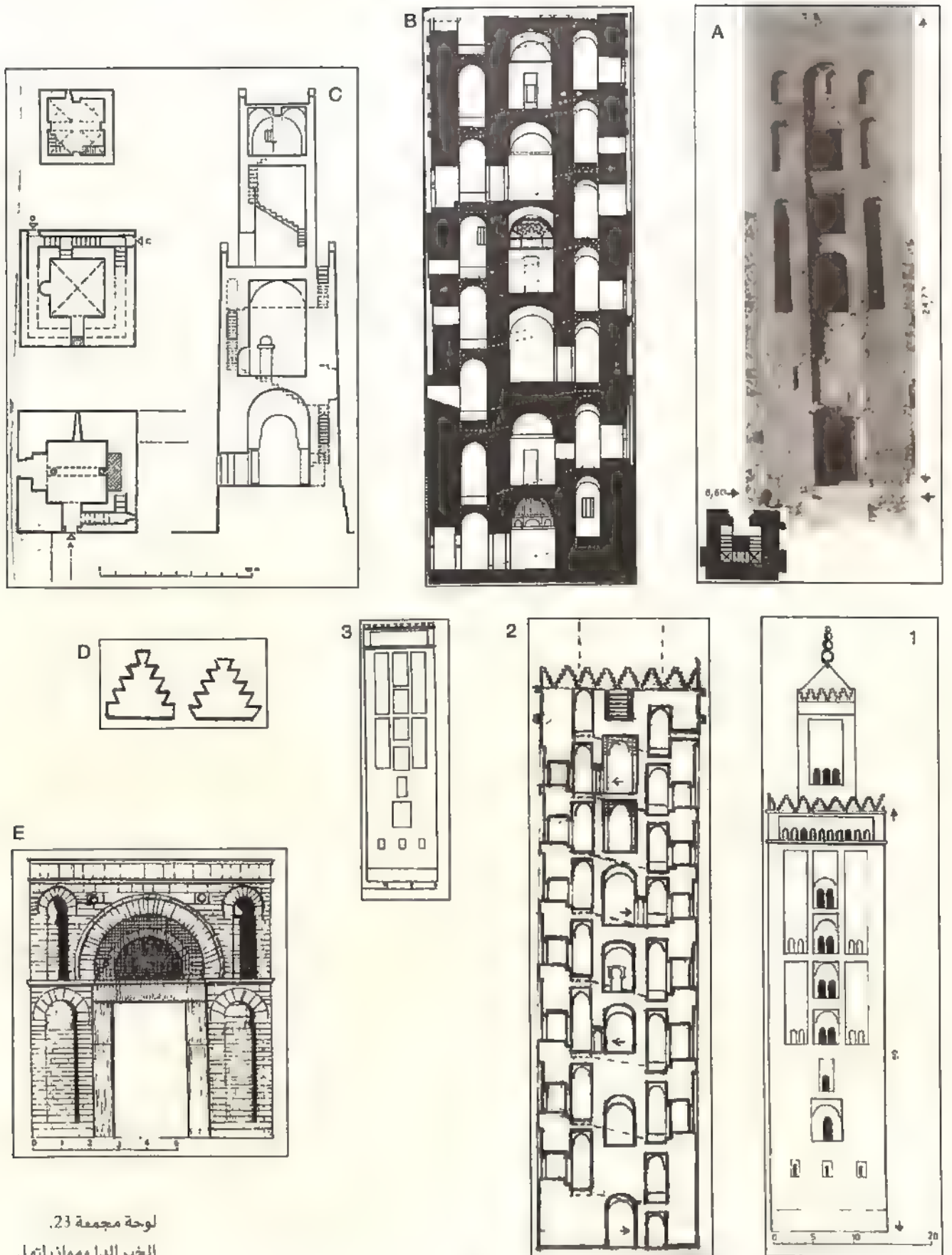


1

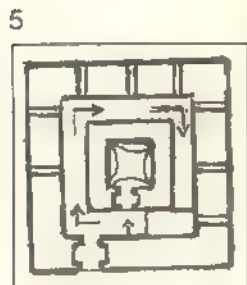
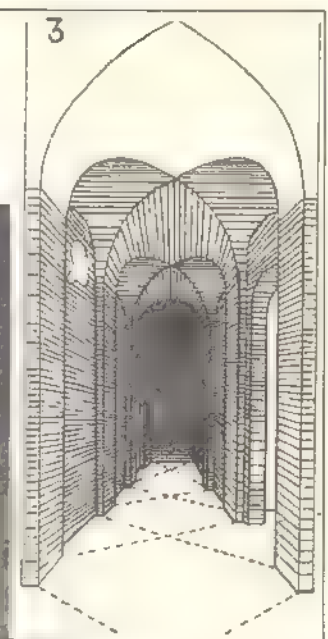
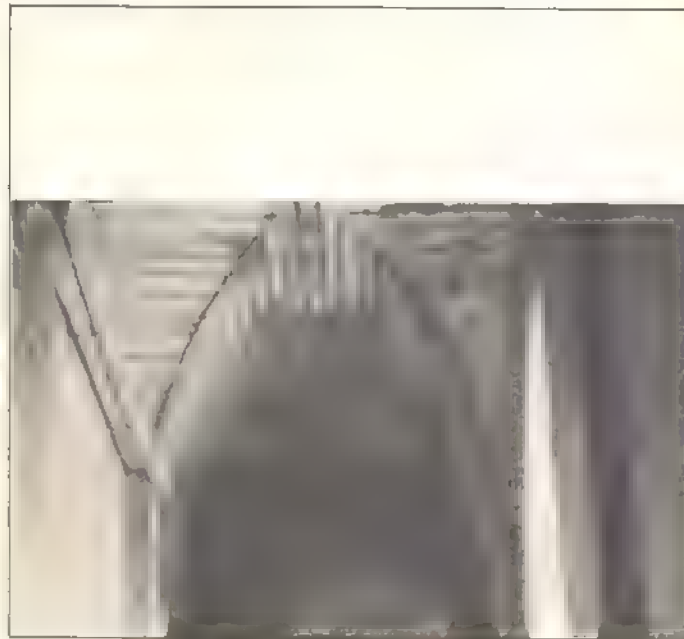
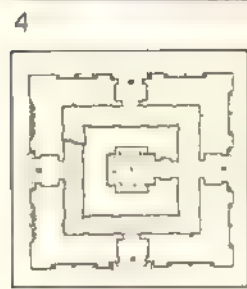
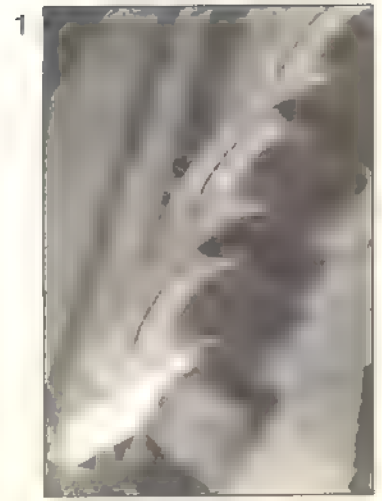
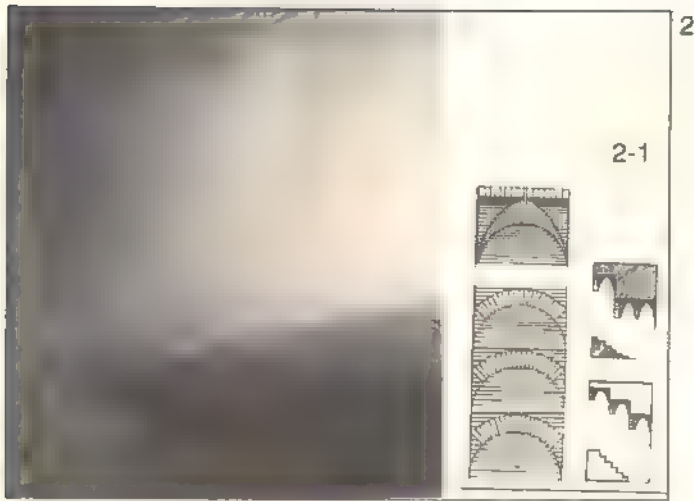


4

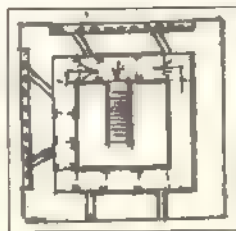
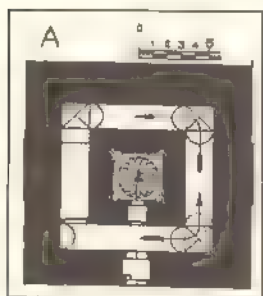
لوحة مجمعه 22
الخبر الداء



لوحة مجمعة 23.
الخيرالدا وموازياتها.



A

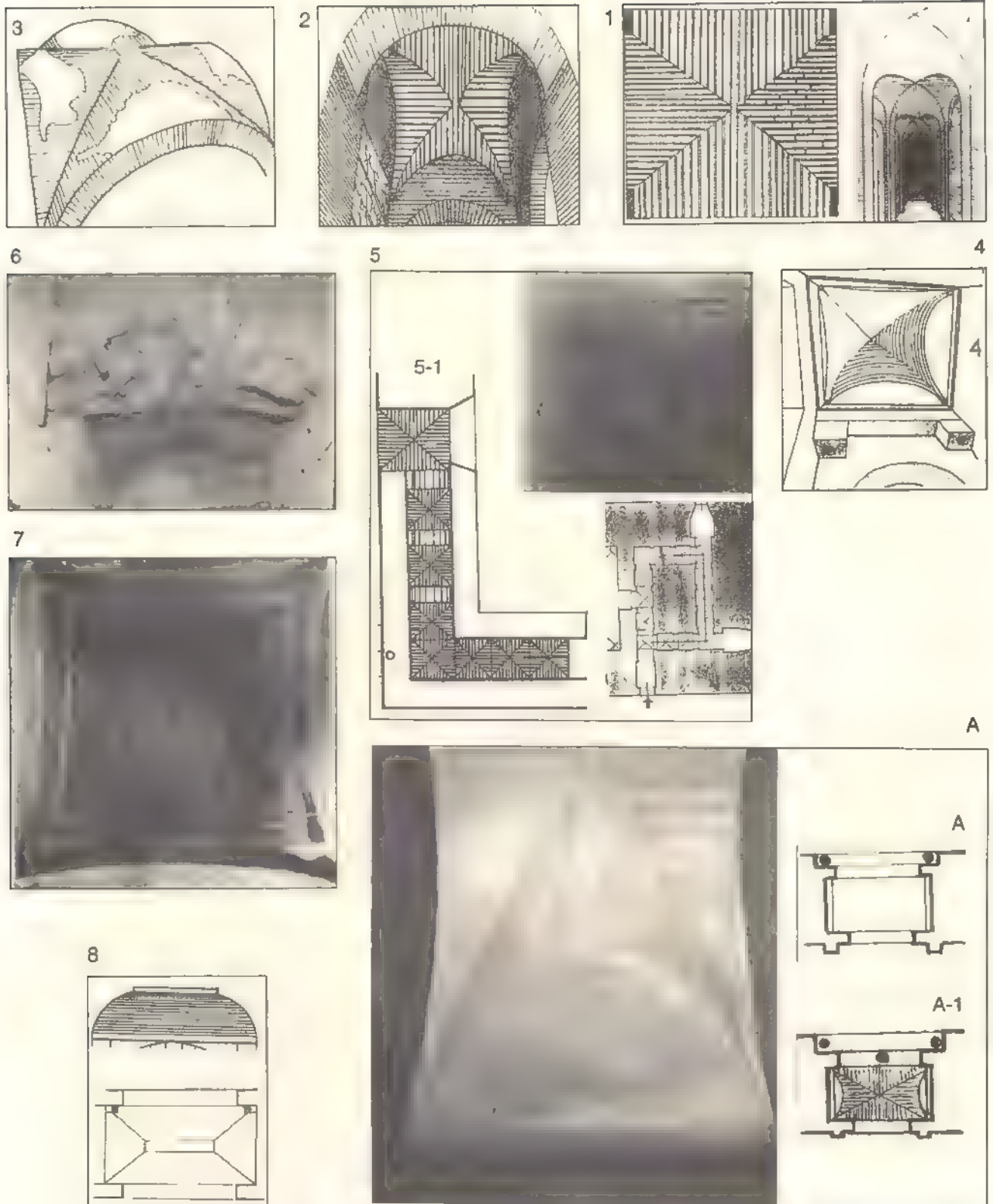


7

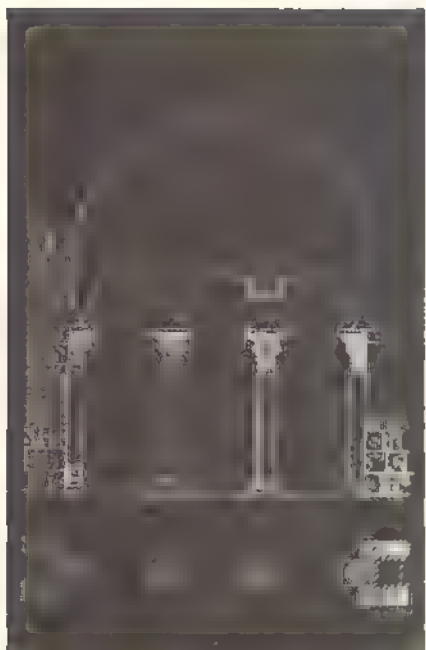


6

لوحة مجمعة 24:
تفاصيل معمارية من الخير الداء.



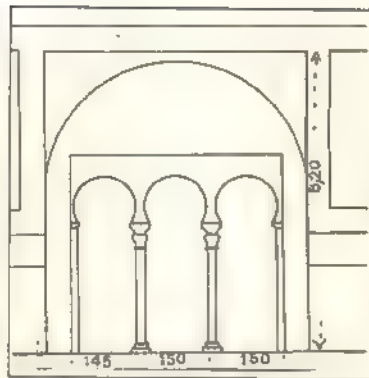
لوحة مجمعة 25:
الخير الدا والقباب المدجنة في إقليم الأندلس.



3

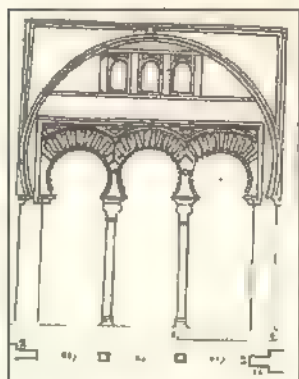


2

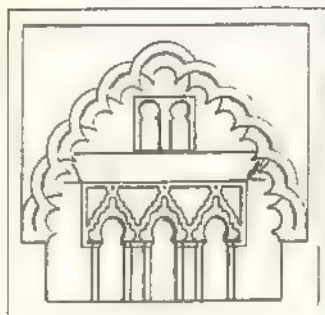


1

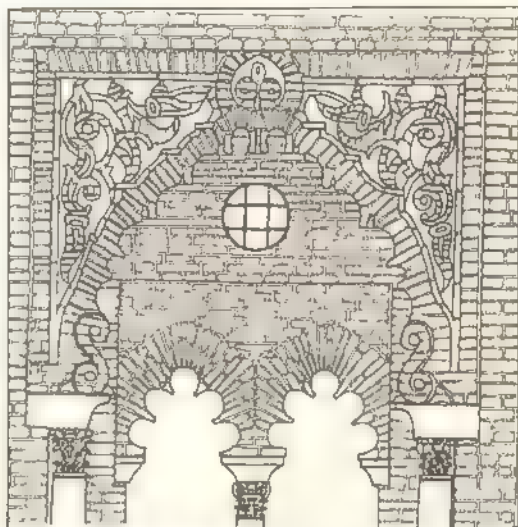
6



5



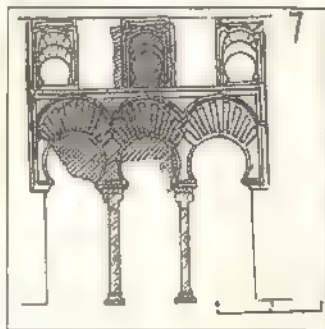
4



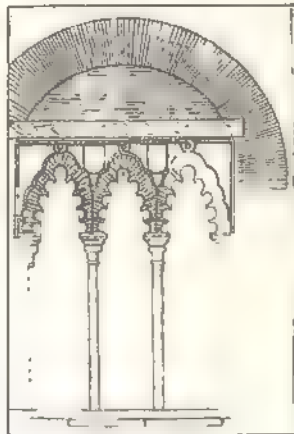
8



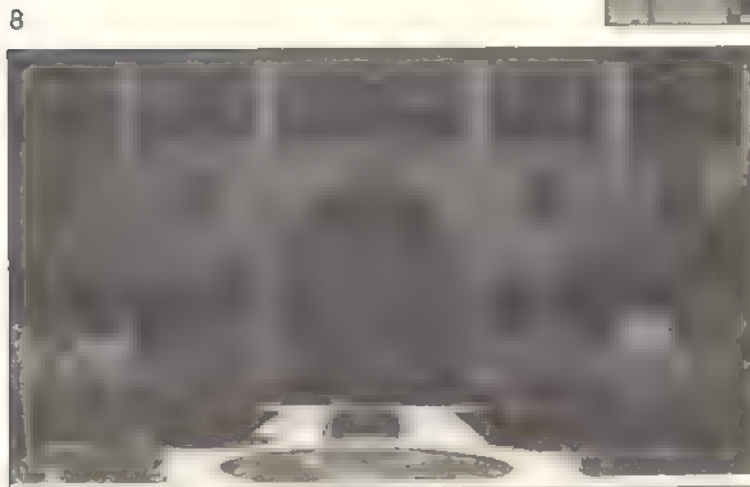
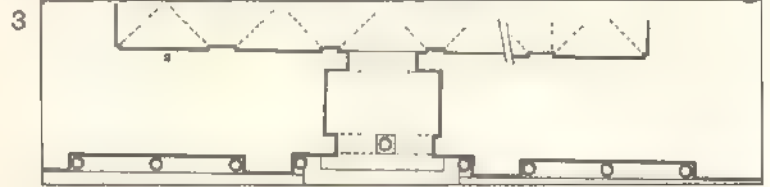
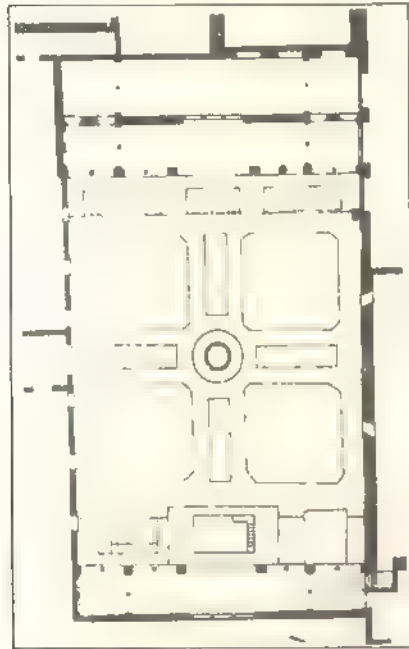
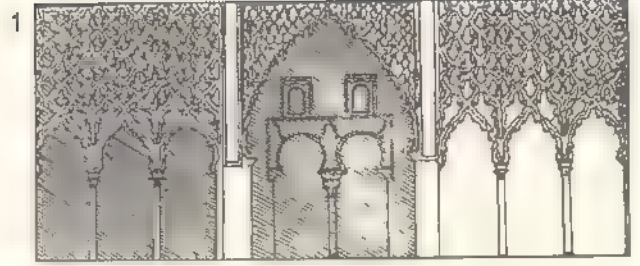
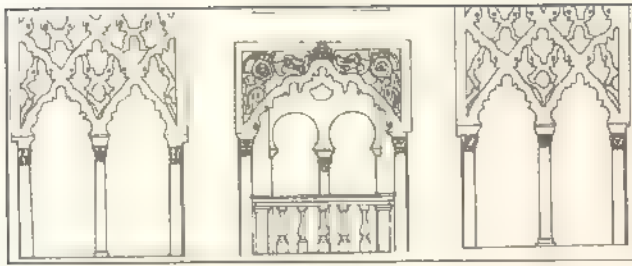
7



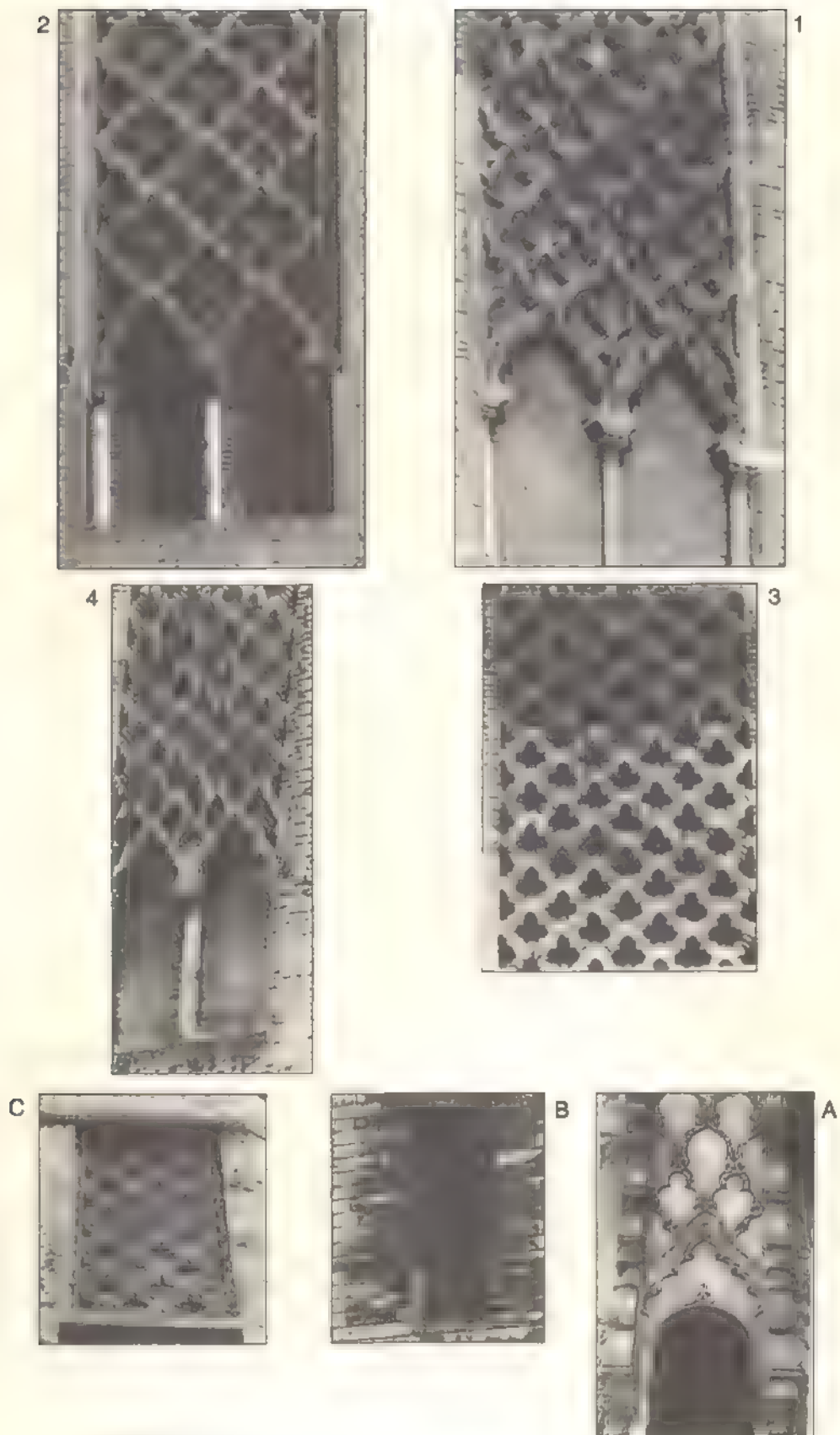
9



لوحة مجمعة 26:
نوافذ الخير الداء.



لوحة مجمعة 27:
نوافذ الحير الدا وموازياتها.

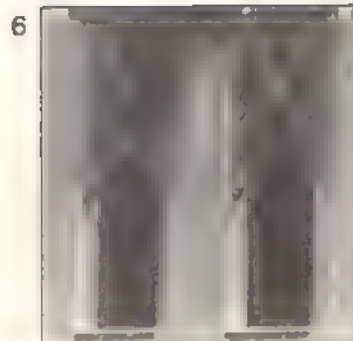


لوحة محممة 28.

المعينات هي الفيرالد وموازياتها. (A, B, C)



7



6



B



8



9



لوحة مجمعة 29
نواهد في الخير الداء.



تكن مشكلة المآذن الكبرى الثلاث، الشديدة التشابه، رغم التقنن المختلف في المفهوم الخارجي للنوافذ، فيمن قام بتشبيدها، وما إذا كانت الثلاث ترجع لفنان واحد، كما أشارت بعض الدراسات، أو إلى فرق مختلفة من المرقاء. ومن المنطقي أنه لما كانت الخيراندا مشيدة بالكامل من الأجر فإنها تقتض وجود معماري بعينه هو علي الجماري، طبقاً لابن صاحب الصلاة، وبشكل تدريجي، واستناداً إلى عنصر الوقت، نجد منارة الكتبية وقد أصبحت أكثر قدماً من الأخريات، أخذت تثقل من مبني ذي تقنية غير واضحة إلى الخيراندا بما لها من أهمية بفضل استخدام الأجر؛ وعندما استخدمت مثذنة الرباط ما عليه المثذنة الإشبيلية من جلال فإنها قد عاشت تغييراً زخرفياً بفضل استخدام الحجارة، وبذلك نجد أمامنا شارحاً واحداً مقابل ثلاثة، وكست ذلك الشارع الوحيد الممينات، مع وجود ثلاثة عقود صغيرة، منبتقة عن الكتبية. من البدهي أن شبكة الممينات سابقة على ما نجده في الرباط، غير أن هذه التمهينات لا تقدم لنا سنداً يؤكد أن مشيد الثلاثة كان واحداً، أو المهندس المعماري ياسو؛ ويبدو أن هذا الأخير هو الذي قد قرر، في البداية، تشييد الخيراندا من الحجارة، أما علي جماري فمن المؤكد أنه هو الذي شيد بها من الأجر، فهل كان ذلك المشروع بالبناء بالحجر الذي صممه ياسو وفشل تنفيذه في إشبيلية هو الذي انتقل إلى منار الرباط بعد وفاته؟ ولو كانت الخيراندا من الحجارة كلها، وليس من الأجر، هل أدرك الخليفة المنصور نهاية العمل فيها؟ ذلك ما حدث في مثذنة الرباط، حيث لم تقته لأسباب فنية أكثر منها سياسية أو حربية؛ وعلى أي حال فإن المعماري الذي أشرف على الخيراندا وانتهى العمل فيها كان واعياً بأن الممارسة التقليدية الإسبانية الإسلامية لم تكن ترفض مناراً من الأجر (مثل منار المسجد الجامع في بطليوس) وهو مادة استخدمت مع الدبش في صورة أشرطة في المنار المحراب في

تلك التي توجد في الجهتين الشرقية والشمالية، ونراها متركزة في الشارع الرئيسي؛ أولاً واضحة للعيان (لوحة مجمعة 29)، وهي نوافذ لها العقود التالية، من أعلی إلى أسفل: عقد حدوي وحيد، عقدان مفصصان فوقهما معينات (6)، ويتكرر هذا في البرج المدجن سائناً كتابنا B، وفي الأسفل هناك عقد كبير مفصص وعقد مفصص ذو خطاطيف، في الداخل (7) وفي القطاع السفلي نجد ثلاث نوافذ عبارة عن مزاغل لها عقد حدوي مدبب (8)، (9)؛ جرى تقليد هذا العقد بعد ذلك في الأبراج المدجنة الإشبيلية (في طليطلة هناك حالة وحيدة من الأجر في برج سائناً أورسولا، ولا يوجد شيء من هذا في أرغن)، وعم استخدامهم في المثذنة الكبرى بالرباط، حيث نرى صورة طبق الأصل لواحد من أشرطتها الزخرفية وفيها هذا الصنف من العقود في الواجهة الحجرية للقصر المدجن في ثورديسياس. نرى الواجهات الأربع للخيراندا بتوافدها بالكامل في اللوحات المجمعة 30، 31، 32، 33، وجرى في هذا المقام احترام الرسومات الخاصة بها التي نشرها كل من ألفونسو خيمينث وأنطونيو ألماجرو في دراسته الممنونة «الخيراندا» وقد أزيلت التكرسات الحديثة من الرخام، ولمزيد من التحليل الأكثر دقة نجد أن العقود والتوريفات، والرسوم الخاصة بكل نافذة مصصوية بالصورة الخاصة بها؛ ففي اللوحة 30، في النوافذ المزدوجة، جرت إضافة الحلية الجصية التي كان عليها البرج الموخدي، والعقد A هو من مسجد مرتولة الموخدي، A-I، من واجهة القصر المدجن ليدرو الأول في ألكانار دي إشبيلية، وB: من نافذة في برج باليرمو (ق 12، 13). وبالنسبة للوحة 32 جرت إضافة الشكل من تلك الواجهة المدجنة ذلك أن الرسم يشير إلى أنه منبتق عن الخيراندا، وكما لحق لكل هذا نجد تقديماً للواجهات الأربع لكل من منار الكتبية (لوحات 34، 35) والرباط (لوحات 36، 37، 38)؛ وقد أضيف إلى اللوحة 38 الشكل B، وهو منار في قصبة مراکش.



3 - الأنماط الأكثر شيوعاً في المآذن الموحدية الثلاث،

أشرت قبل ذلك إلى أن الغيرالدا كان فيها العديد من أبدان الأعمدة وكذا التيجان بصفة خاصة، وكذلك منارة الرباط ولكن بدرجة أقل، وترجع القطع المذكورة في الأولى إلى عصر الخلافة في قرطبة، إذ يرجع بعضها إلى القرن التاسع، وقد استقلت الأعمدة في النوافذ المزدوجة في الطابق الأول (لوحة مجمعة 39، 1، 2، 5) وأحياناً ما نرى قطعاً أقدم تاريخياً مثل مقرنس Modillon انتقل من المنارة إلى متحف الآثار في إشبيلية (7: طبقاً لتورس بالباس). هناك بعض التيجان التي جرى إعدادها عمداً (4) شبيهة من الناحية الأسلوبية بأخرى ترجع إلى القرن الثالث عشر جرى رصدها في إشبيلية (6) وهي كذلك تشبه إلى حد كبير قطعاً أخرى جرت الإفادة منها في المصلى الذهبي في قصر تورديسياس المدجن (8). هناك جانب آخر جرت الإشارة إليه ألا وهو أن الحدائر ذات الحليات المعمارية المقمرة للعقود جرى إعدادها عمداً أيضاً. ولما كانت مثذنة الرباط من الحجارة فإنها تضم بعض التيجان الجميلة التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، لكنها غير موجودة في الكتبية، ولو أن هذه الأخيرة تضم تيجاناً جرى استخدامها قبل ذلك، من النمط القرطبي، كان كاليه قد تحدث عنها. يعم المآذن الثلاث شكل الحرف S عند منبت العقود العاتقة في النوافذ المزدوجة، وربما كانت بشكل مكثف في الغيرالدا (C) لكن الطابع الفني هو أرقى في الرباط نظراً لأن العقود حجرية وممتازة الإخراج (D)، وفيما يتعلق بهذا الشكل وتاريخه نرى أنه بدأ في المساجد المرابطية، في منار مسجد القرويين بفاس (A)، ومسجد كل من تلمسان والجزائر (B) وهو شكل نمطي لا يستغنى عنه في المساجد التي ترجع إلى القرن الثاني عشر كافة؛ وعلى الدرجة نفسها من الأهمية هو أن العقود العاتقة فيها مستنات ذات عقد (C) تتكرر في مثذنة الرباط (F).

مسجد تمال؛ لكن في حالة الغيرالدا جرى الاستغناء عن هذه النمطية ذات الأصول الطليطلية وكذلك عن نمطية استخدام الدبش، غير الملائم الذي نراه في منار الكتبية، إذ لم يكن مرغوباً فيه في زمن صمود نجم الموحدين، هذا إذا لم نشر إلى عدم ملائمة استخدام الطابية أيضاً على شاكلة ما هو موجود في برج الذهب، ومعنى هذا أن قرار استخدام الأجر أو الحجارة هو الذي فرض نفسه في النهاية، وهنا أميل إلى استنتاج أن المساجد الموحدية الكبرى كانت ثمرة جهود فرق أو معماريين عملوا في آن معاً في كل من مراكش وفاس وإشبيلية والرباط، وهذا ما أفصح عنه بجلاء ابن صاحب الصلاة عندما تحدث عن بداية بناء المسجد الإشبيلي، إذ أشار إلى أن من كلف به كان بأسووزملاؤه من المعماريين في كل من مراكش وفاس. وهنا نتساءل هل كانوا عرفاء من الأندلس ومغاربة يقومون بتبادل الخبرات في هذه المباني المكرسة للمفاهيم الجديدة للموحدين؟ من المعروف أنه منذ عصر المرابطين كان المهندسون الأندلسيون هم المسئولون أو الذين صمموا الأعمال على الجانب الآخر من مضيق جبل طارق، الأمر الذي جعل الدور الإسباني رائداً مقارنة بالدور المغربي. كما لا يوجد ما يدفعنا إلى التفكير بأن التقشف الفني الذي كان عليه الموحدون، والذي كانت له نتائج غاية في الثورية، كان مهدد الأرض الأفريقية على يد عرفاء من أبناء المنطقة، غير أن ما بقي واضحاً هو أن العرفاء، أيًا كانت الأرض التي ينسبون إليها، من الذين كانوا في خدمة الموحدين، كان عليهم أن ينصاعوا للتوجهات الدينية لابن تومرت، وبالتالي فإن الفن لدى هذا ولدى أتباعه أصبح خالياً من البذخ الذي كانت عليه مباني الأسر السابقة وابتكر أنماطاً فنية أصبحت النمطية السائدة.



هذه المسننات هي عبارة عن رؤوس لكثير من العقود الملاحقة المزخرفة على هذه الشاكلة.

هناك عناصر زخرفية أخرى تفصيلية سواء هي بوائك المساجد أو في المآذن ماعدا مثذنة مسجد الكتبية، وتتمثل في إضافة الخطاطيف الزخرفية في العقود المفصصة، التي كانت تعتبر مبدئياً سمة من سمات الفن الإشبيلي، ثم انتقلت إلى العمارة المدجّنة في المدينة، وقد سبق أن قلنا إنها شوهدت في لاس أوليجاس دي برغش وفي الفن المدجّن الطليطلي؛ وهنا نشير إلى أن اللوحة المجمة 40 تضم بعض النماذج:

- 1: عقد في صحن شجر البرتقال في المسجد الجامع في إشبيلية، 2: من صحن الجص في ألكانار؛ 3، 4: الخيرالدا، 5: مسجد شمال، 6: كنيسة سان ماركوس في إشبيلية، و 7: من دير الرابطة في ويلييه؛ هناك سمات أخرى تساعد على إعطاء صورة متعددة الملامح للفن المرابطي والموحدي من حيث إنها أساليب جديدة، هي المسننات في العقود التي روعي وجودها بقوة في المآذن، وتضم اللوحة المجمة 41 بعض الأمثلة التي ترجع إلى القرن الحادي عشر؛ 1: عقد من الجص في منزل طليطلي خلال عصر ملوك الطوائف، 2: عقد المحراب في مسجد للمسان، 3: القرويين بفاس، 4: باب قصبة عدية بالرباط؛ 5: منارة الرباط، 6: من الخيرالدا، 7: نموذج متأخر من مسجد فاس. من جانب آخر نجد الجعفرية على رأس المباني (8) ذات العقود، المصعوبة بعقود صغيرة كأنها سنجات في نوافذ مسجد الكتبية (9، 10) وتكرر في مثذنة الرباط؛ هناك تجديد آخر ليس أقل من السابق هو المقد المقصص المذهب الذي أصبح ضرورياً كمبدأ فني في العقود المسننة كافة في الزخارف الجصية الفرناطية، والفن المدجّن الإشبيلي والطليطلي؛ أما 11، 12 فهو من مثذنة الرباط، ويتكرر في الخيرالدا، 17، وبرج في الكتبية، 13، 14: من أبواب حجرية في الرباط ومراكش، كما نرى الشكل نفسه في المسجد المرابطي في الجزائر؛

16: نجده في الواجهة الحجرية في قصر تورديسياس المدجّن، 15: هناك نمط آخر انتقل من الفن في عصر الخلافة القرطبية (18) وهو السنجات ذات المسننات: 19: أبواب كل من الرباط ومراكش، 20: الباب المربي في قرمونة (إشبيلية)، 21: رسم لمنار الكتبية، دون أن نجد للشكل مثيلاً في إشبيلية.

هناك أنماط أخرى ذات طبيعة معمارية أو زخرفية، وهي في المقام الأول القباب ذات الأوتار المتقاطعة مشكّلة طبقاً نجمياً من ثمانية أطراف عند المفتاح، ابتداء من غرف منار الكتبية (لوحة مجمعة 42: 1)، وقد شهدناها أيضاً في مصلى أسونثيون دي لاس أوليجاس بيرغش (3) في قلهرة (Calahorra) بحصن بيننا (2)، وكذلك قبة السجن في قصبة ألكالا لاريال في جيان (4)؛ وفيما يتعلق بالجانب الزخرفي الصّرف هناك رسم على شكل صليب معقوف من السيراميك، أو رسم منبثق من موضوعات ترجع إلى عصر الخلافة القرطبية (7)، وفي منارات الكتبية وقصبة مراكش نجد 5، 6، 8. هناك نموذج آخر حصري في منارات الكتبية والرباط، هو المقد الصغير الزخرفي، في شكل ثنائي، إذ نجده في طبلات المقد المائق للوافد، وربما يمكن أن ترجع أصوله إلى تونس (10) وغير موجود في الخيرالدا؛ كما نشير أيضاً إلى المقدين أو الثلاثة ذوات الطنّف الفردي حيث إنها ابتكار مرابطي موحدي، نراه في مثذنة مسجد شمال (لوحة مجمعة 42: 9) (انظر ملحق العقود في الفصل الثالث).

وختاماً لما سبق نرى في اللوحة المجمة 43، التطور الذي عليه الشكل (2) في مثذنة الرباط؛ فمن الجانب المدجّن نجد (1) من واجهة حجرية في قصر تورديسياس، إذ يبدو أنه بدأ في بعض الوحدات الموحّدية التي ضاعت في إشبيلية، هذا إذا لم يكن الحجارون قد أتوا من الرباط، استناداً إلى نمط شبيه نجده في قبة جنازية وفي منارة شالا Chella بهذه



المدينة، 4، 5 كلاهما من الحجر. في المطابق الثاني من برج الذهب في إشبيلية نرى النمط نفسه وهو عبارة عن معينات حجرية، حيث الأشرطة ذات خطوط غائرة في الوسط (3)؛ ثم طراً على الشكل المذكور تطور كبير نراه في واجهة حجرية في ثورديسياس، ومن الجص في صدر المعبد اليهودي الترانستو بطليطلة (6)؛ ويهتمر الشريط الزخرفي (2) من منار الرباط من أجل الوحدات الزخرفية وبالتالي تعول إلى نموذج للوحدات الأخرى التي نراها في اللوحة المجمة 43، وهنا من المناسب أن نتوقف عند التقنية المستخدمة في تنفيذها، أي الوحدات المنفذة على الحجارة؛ ففي الرباط نجد أن المقود والمعينات فوق الكتل الحجرية من خلال تقسيم مفصل باستخدام نظام تكسية الحجر الأمر الذي يؤدي إلى النظام A، الذي طبق بشكل فيه عدم اتساق في مئذنة الكتبية؛ وفي الخيرالدا نجد أن هذا النظام أكثر نجاحاً بسبب الأجر، كما نرى النمط B في المئذنة الإفريقية وقد أصبح سريع التنفيذ وهو عبارة عن التنفيذ الجزئي للوحدة المعمارية في شكل لوحات مربعة دون الحاجة إلى تكسية. وهذا النمط قائم في واجهة ثورديسياس ترافقه لوحات مستطيلة، كما كان قد طبق سلفاً في الشريط العجري للمطابق الثاني لبرج الذهب، الأمر الذي يطرح الاحتمال القائل إن الحجارين الذين عملوا في ثورديسياس جاءوا من إشبيلية اللهم إلا إذا كانوا من العمال العرب الذين قدموا من الرباط، وربما من هؤلاء الذين أسروا في ساحة المعركة، ذلك أنه من المعروف أن الفن المدجن في كل من إشبيلية وطليطلة لم يمرق خلال القرن الرابع عشر أشغال الحجارة، وكان ذلك أمراً ملحوظاً في الرباط، وبالتحديد في شالا Chella حيث ووري جثمان من خسر معركة سالادو Salado، التي انتصر فيها ألفونسو الحادي عشر، ومن المعروف أن كلا العاهلين كانا يسيران في خط متواز في الجوانب المعمارية.

هناك جانب آخر من الجدير إبرازه وهو كثرة

المعينات في الخيرالدا وفي منار الرباط، ذلك أنه أصبح وحدة زخرفية رمزية للموحديين، وتتوحد أنماط هذه الوحدة الزخرفية، وأرى أنها ستة A, B, C, D, E, F، فالنمط A خاص بالخيرالدا ويتألف من عقود متعددة الخطوط متوجة بمعينات متعددة الخطوط أيضاً، أما الخلفية فهي معينات من سعفات متشابكة، وقد انتقل هذا النمط إلى البرج المدجن في كنيسة لومنيوم سانتكوروب في إشبيلية، ويصفه عامة انتقل أيضاً إلى الزخارف الجصية النصرية والمدجنة، هناك نمط آخر انبثق من هذا هو A-1 حيث نجد أن الخطوط الممتدة تحمل محلها القصوص في تبادل مع الخطاطيف، وقد انتشر ذلك لاحقاً وخاصة في الزخارف الجصية، (ق13)، في طليطلة ولاس أوليجاس بيرغش والزخارف الجصية في شرق الأندلس. أما النمط B فهو عبارة عن عقود مفضضة تتلوها معينات مفضضة أيضاً، نراه في منارة الرباط وفي مسجد قصبه مراكش، وانتقل بشكل استثنائي إلى برج سان مارتن المدجن في تروال. وبالنسبة للنمط فهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط تتلوها معينات متعددة الخطوط أيضاً نجدها في الخيرالدا وفي منار الرباط، وقد انتقل إلى البرج المدجن في كنيسة سان ماركوس في إشبيلية، في الأفرز العلوي، وفي المنارات الملقية وهي أرشيث وسالارس، ومنار سان خوسيه بفرنائلة والمنارات اللاحقة على المصير الموحدي في كل من تونس والمغرب، وفي هرمونة نجده في البرج المدجن سانتياجو، وهو من الأنماط المعتادة في الفن المدجن في أرغن. فننتقل إلى النمط D لنجد أنه عبارة عن عقود مفضضة مستمرة من خلال معينات متعددة الخطوط، في المطابق الثاني لمنار الكتبية وفي الرباط، ثم ينتقل إلى برج كنيسة حصن أرانيثا (ويليه)؛ أما النمط E فهو عبارة عن عقود مفضضة مدببة تعقبها معينات متعددة الخطوط، نجدها في منار الرباط، ثم ينتقل إلى الواجهة الحجرية لقصر ثورديسياس وإلى



لوحة 46: 1: مسجد مرتولة الموحّدي، 2: باب حصن مونتولين (بطلوس)؛ هناك أمثلة من غرناطة هي 3، 4 في الباب الكبير بالحمراء؛ وفي أسوار الرباط نجد 5؛ أما 6 فهو من الأجر المسحوب بالجرافيت الزخرفي في هذه المدينة (الرسم لكاليه). يرجع الشكل 6 من اللوحة المجمة 45 إلى المسجد الجامع بالقيروان، أما رقم 5 فهو من برج الذهب بإشبيلية؛ أما الأشكال الباقية للوحات المجمة 44، 45، 46 فهي تنسب إلى الخير الدا، بما في ذلك الأرضيات الخاصة بالطريق الصاعد في المئذنة، وكذا الغرف المتراكبة والموجودة في العمود المركزي (لوحة مجمة 44: 3، 2)، ويمكننا أن نلاحظ في القطاعات كافة التي يوجد فيها الأجر أن التقنية المستخدمة تكاد تكون هي نفسها، أي مداميك من الأجر ذي السمك الكبير مع إخفاء الفواصل بأشرطة من الجص ذات خط غائر؛ في المباني الداخلية للخير الدا فمن الممتد تغطية الفواصل الرأسية، بمعنى أننا نرى العائط وقد غُطّي بأشرطة طويلة من الجص يمكن لنا أن نراها أيضاً في القباب الصغيرة المشطوبة الموجودة في المنحدر الصاعد (لوحة مجمة 45: 4). هذه الرصة الزائفة للأجر جرى تطبيقها أيضاً في الطابق العلوي لبرج الذهب (لوحة مجمة 45: 5)، من جانب آخر، جرى نقاش طويل حول ما إذا كان بناء الخير الدا من الخارج، خلال عصر الموحّدين، به أجر مكشوف، وهنا يشير الشكلان، 1-1، في اللوحة المجمة 44، إلى أن ذلك هو ما حدث، أما بالنسبة للقطع الأخرى العامة المستخدمة في بناء العقود وإخراج الميعينات، يبدو من البديهي أنها كانت مكشوفة، وكان مرآها يسر الناظرين استناداً إلى ما هناك من تبادل بين الطين المحروق الأحمر الباهت والفواصل البيضاء، وهنا يمكن مقارنة ذلك البناء بما يتم من أعمال التحجير، لم يصل الأجر حتى ذلك الحين إلى مثل هذه الدرجة من الاستخدام الحيوي، أي الاستخدام المزدوج: البنيوي والزخرفي؛ ومن الأمثلة التي يمكن أن نذكرها على أساس أنها

الزخارف الجصية في صدر معبد الترانستو اليهودي في طليطلة، وكذلك إلى منار وضريح شالا بالرباط (ق 14) ومنار مسجد المنصورة في تلمسان؛ النمط F هو آخرها وهو عبارة عن عقد وحيد ذي رسوم متعددة وله شارعان أو ثلاثة من الميعينات في الأعلى، وهو في الخير الدا ومنار الرباط، ثم انتقل إلى الأبراج المدجّنة الإشبيلية، برج ساننا كاتالينا، وإلى الزخارف الجصية النصرية والمدجّنة. هناك نمط آخر نجده في مآذن القرن الثالث عشر وما تلا ذلك وقد أشرت إليه بالحرف G وهو عبارة عن عقود متعددة الخطوط تتوجها ميعينات متعددة الخطوط في تبادلية وذو رأس أو اثنين (انظر الفصل السادس، لوحة مجمة 21: 4، A) وقد ظهر في المآذن المقلية، في أرشيت وسالارس، وسان خوسيه دي غرناطة، وفي مآذن في تلمسان وبعض المباني الأخرى؛ هذا النمط يرجع إلى البائكة الموحّدية في واجهة صحن الجص في الكاثار دي إشبيلية، وإلى هذا النمط G يمكن أن نضيف نمطاً فرعياً هو G-1 حيث نجد أن الميعينات كافة فيه لها رأس مزدوج وهذا أمر معهود في منارات تلمسان (انظر الفصل السادس، لوحة مجمة 22).

4 - الأجر كمادة أساسية في الخير الدا،

عندما نتأمل المشهد العام نجد أن منار الرباط من الحجارة، وأن منار الكتبية من الدبش والبناء العادي المغطى، في أغلبه، بطبقة خفيفة من الجير والجص، وفوق هذه الطبقة نجد رسومات، وهنا نشعر بالمفاجأة عندما نتأمل الخير الدا حيث استخدم الأجر كمادة حصرية ماعدا الوزرة المشيدة من الحجارة، وفيها نجد كتلتين حجريتين رومانييتين أعيد استخدامهما (لوحة مجمة 44: 4، 5). وحول استخدام الأجر في الآثار العربية كنت قد تحدثت عنه في فصول سابقة وهنا أمحص ما قلت بذكر بعض الأمثلة المهمة.



تجربة سابقة على الخيرالدا ما يتعلق بمئذنة المسجد الجامع في القيروان، حيث نلاحظ أنه تم قطع الأحجار لكي تماثل في المقاس سيف قالب الطوب؛ وقد تكررت هذه التجربة في منار الرباط، التي يمكن اعتبارها، من هذا المنظور، نسخة من الخيرالدا ولكن من الحجر؛ ويرى المريف خيستوسو أن الأجر، في المئذنة الإشبيلية كان يتضاءل حجمه كلما علا ارتفاع المبنى.

هذه الزخرفة الرائعة والفريدة التي عليها مئذنة الخيرالدا، بالعناية بالتفاصيل كافة، تدفعنا إلى التفكير في هذا البذخ في استخدام الزمن والذي يتمثل في قضاء بعض الوقت في حرق القطع ثم وضعها في المكان المخصص لها الأمر الذي أحرز كثيراً عملية إتمام البناء، وكأنه مشيد بالحجارة كما هو الحال بالنسبة لمئذنة الرباط، التي لم تكتمل لهذا السبب، مثلما نرى الأمر في منار مسجد المنصورة في تلمسان في عصر بني مرين. يمكننا أن نرى ثمرة هذا الحماس الموحدي الأولي بالنسبة لإقامة رموز ضخمة، علامة على المفاهيم الدينية الجديدة، في أنه لم يتم الحفاظ على قوة الدفع هذه على المستوى المعماري، ومن أمثلة ذلك مسجد حسان الضخم بالرباط، وهناك نمط مماثل لهذا يتمثل في الأسوار المنيعة ذات الأبواب البديعة الحجرية تعيد بمباني هذه المدينة، حيث تبدو أنها ترمز، حسبما يقول بعض الباحثين، إلى انتصار المنصور في معركة الأركوش Alarcos على المسيحيين.

5 - الخيرالدا طبقاً لآين صاحب الصلاة،

يحدثنا هذا المؤرخ عن هذا المسجد وأنه بدأ البناء فيه عام 1172م، وقد توقفت أعمال البناء عدة مرات، ولم تكن قد اكتملت حتى عام 1188م، وهو العام الذي حل فيه، على رأس إدارة أعمال البناء، علي الجماري

من قبيلة جماري (المغرب) محل أحمد بن ياسو، وقد سبق أن أشرنا إلى أن ذلك المؤرخ تحدث عن أن العامل الذي بدأ في عهده بناء المسجد هو أبو يعقوب، ثم جاء من بعده ابنه يوسف الملقب بالمنصور، الذي أمر باستمرار بناء المنار تنفيذاً لما أمر به والده، وكان ذلك عام 1184م، أما تاريخ الانتهاء من بناء المئذنة فهو 1198م، أي عندما جرى وضع التفاحات المذهبة أعلى الطابق الثاني للمئذنة، في حضور المنصور نفسه وأبنائه وعلمة القوم وعامة الشعب. وإذا ما قبلنا برواية ابن صاحب الصلاة هذه، فإن الخيرالدا قد استغرق بناؤها ما لا يقل عن أربعة عشر عاماً، وفيما يتعلق بمصاعب البداية نجد أن المؤرخ العربي يشير إلى أن أحمد بن ياسو عندما أمر بإجراء العفر للأساسات الخاصة بالمئذنة، إلى جوار المسجد، وجد عين ماء فقام بردمها مستخدماً الحجارة والبص حتى تمكن من تدعيم أساسات المبنى؛ وكان المشرف محمد بن سعيد الذي أشرنا إليه سلفاً هو القائم على أمر ميزانية البناء، بدأت الأعمال وأمر المريف باستخدام الأحجار التي أتوا بها من جدران قصر ابن عباد وتم وضع الأحجار دون استخدام السلالم فقد كان يتم الصعود للبناء عبر طريق عريض تمر به الخيول والأفراد والحراس. جرى بعد ذلك إقصاء ابن سعيد من منصبه كوالي إشبيلية، وبعد عدة شهور توقفت أعمال البناء حتى جاء أبو بكر بن زهر من بلاط أمير المؤمنين عام 1188 - 1189م وأمره باستئناف إقامة المئذنة وإعادة بناء ما تهدم من المسجد. عندئذ بدأ هذه الأعمال المريف علي الجماري، واستخدم الأجر الذي هو أفضل من الحجر المستخدم في الأساس، وقام بإصلاح ما تهدم في الأروقة الثلاثة للمسجد... واستمر ذلك لسنوات، كان يعمل في بناء المئذنة خلال مواسم معينة، ثم بعد ذلك ينتقل إلى إشبيلية العاصمة، وتتوقف الأعمال عندئذ. ثم يستأنف العمل في كل من المنار والمسجد، وكان يقوم بالإشراف بنفسه على البنائين طوال الفترة التي



من الحجر. أضف إلى ذلك أن ابن صاحب الصلاة يحدّثنا في موضع آخر من كتابه عن الآجر المستخدم وأنه وُضع في أساسات المسجد ومعه الجصّ والحصى والحجارة، غير أنه لم يشر إلى أن المسجد قد شيد بكامله من الآجر رغم أنه يوضح أن التبليط، الداخلي والخارجي، كان من تلك المادة، ولا شك أنه كان مثل أرضية الخيرالدا (لوحة مجمعة 44، 2، 3).

نمود مرة أخرى إلى المنحدرات الداخلية للمنار، فقد سبق أن أشرت إلى وجودها في الفئارات القديمة وهي «منار» قلعة بني حمّاد بالجزائر، وهنا يجب أن نتوقف عند الفئارات وخصوصاً قنار الإسكندرية الذي وصفه بعض المؤرخين العرب خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (الدمشقي والقزويني وابن الساجي من ملقة). وقد اتفق هؤلاء المؤرخون على أن هذا الفئار كان له طريق صاعد يتسع لفارس يمتطي سهوة جواده، وقد جرى بناء مثل هذا الطريق الصاعد في المآذن الثلاث الكبرى وكذا في منار سان خوان دي غرناطة وفي منار مسجد المنصورة في تلمسان، (ق14)، كما نراه أيضاً في برج كنيسة سان لوكار والذي ربما كان مناراً ثم تم استخدامه كبرج للأجراس.

بقي علينا أن نخمن استخدامات الغرف المترابطة في العمود المركزي (الذكر) في الخيرالدا، فقد كانت هذه الغرف تستخدم في الفئارات القديمة كمخازن للأخشاب المستخدمة في الوقود، وربما كانت قائمة في المآذن الموحّدية كوسيلة لتوفير مواد البناء، وربما كان ذلك هو التفسير المتعلق بالعمود المركزي لفئار الإسكندرية الذي تم تصميمه ليكون خالياً بالكامل وهذا ما نراه، على سبيل المصادفة أو التناقض، في بعض الأبراج المدجّنة في أرغن؛ وقد سبق أن تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول من هذا الكتاب؛ وهنا، ليس من المستبعد أن تكون وظيفة هذه الغرف في المنارات الثلاث الكبرى، والتي تكررت في منار

تدور فيها الأشغال. ثم أتى بعد ذلك أمير المؤمنين الذي شرّفه الله بالنصر على الطاغية ألفونسو في معركة الأركوش؛ وأثناء إقامته في إشبيلية أمر بإعداد التفاحات الرائعة التي وُضعت أعلى الطابق الثاني. كلفت التفاحات الكثير من الجهد والتعب وكانت مذهبة اللون وضخمة، وجرى وضع التفاحات في حضوره ومعه ابنه ولي العهد أبو عبد الله، وباقي الأبناء ومشايخ الموحّدين والقضاة وعلية القوم، كان اليوم أرباء خلال شهر ربيع الثاني (الموافق 19 / 3 / 1198 م) (594هـ). عندما جرت إزالة الغطاء عن التفاحات فأخذت الأبواب والأبصار يلعبان الذهب الخالص. من ناحية أخرى نرى «روى القرطاس» لابن أبي ذر يشير إلى أنه بعد أن استولى الماهل على الكثير من الحصون وعلى بلاط ثرجالة، عاد إلى إشبيلية في بداية عام 593هـ (الموافق 1196 - 1197 م)، وكانت الأعمال قد انتهت في كل من المسجد والمنار، وجرى إعداد التفاحات الضخمة التي لا يُعرف وزنها، غير أن من المعروف أن التفاحة الكبرى (في الوسط)، لم تدخل من الباب المخصص للمؤذنين وعندئذ جرت إزالة بعض الرخام من الجزء السفلي، وكان وزن العمود الذي جرى تركيب التفاحات عليه 40 رُبعاً (أي 460 كجم من الحديد)، وكان من قام بإعداده ورفعها إلى أعلى المؤذنة المعلم أبو الليث الصقلي، وكلفت طبقة الذهب مائة ألف دينار من الذهب.

هناك جوانب أخرى ينبغي أن نسلط الضوء عليها هي الخيرالدا، فالمعماري ألفونسو خيمينث يمتدّد أن قرار إقامتها في المكان الذي نراها فيه اليوم جرى اتخاذه منذ اليوم الأول، وكان بأسوهو الذي قام بأعمال الأساسات، أي الجزء السفلي من الحجارة، وبداية المنحدر الصاعد وربما تصميم الغرف المترابطة في العمود المركزي (الذكر). وعندما تحدث المؤرخ العربي عن هذا الجزء من الأعمال الذي قام به من خلف بأسو، وهو المغربي علي الجماري، أشار إلى أن هذا الأخير بدأ العمل باستخدام الآجر الذي هو أفضل



مسجد المنصورة بالجزائر، إيواء المؤذنين، أي أنها غرف للتهجد والعبادة في المسجد وبالتالي تصبح نوعاً من الرباط، وهنا نجد مؤشراً واضحاً على هذا في منار الخائف في قصبة سوسة حيث نجد في الطابق الأول له غرفة أو مسجداً صغيراً له محرابه. وإذا ما كانت هذه الغرف قد تكررت في بعض الأبراج المدجّنة في أرغن (مثل سانتا ماريا دي تاوست وأتيكا ولا ماجالينا دي سرقسطة وبعض الكنائس القشتالية) فربما كانت لها وظيفة خاصة بها، فهل كانت تتمثل في إيواء فريق من المدافعين عن المكان مثلما كان يحدث في أبراج العصور مثل برج الذهب؟.

يشير ألفونسو خيمينث في هذا المقام إلى الوضع الشاذ الذي عليه الخيرالدا، إذ يمكن أن يكون مرتبطاً بالاحتياجات الدفاعية. ذلك أن المئذنة تدخل بالكامل ضمن الدائرة المسوّرة للقصبة الداخلية التي زالت من الوجود، ويختتم الباحث المذكور تأملاته بأن المئذنة كانت لها وظيفتان: الرسمية وهي استخدامهما للدعاء للصلاة، أما الأخرى، وهي الثانوية، فهي إحدى دعائم المقدمة في منظومة الدفاع عن إشبيلية؛ وبالنسبة لحماية النوافذ العليا في الخيرالدا يمكن التفكير في شبكات معدنية مرتقمة أو أي نوع من الدرابزين للحيلولة دون السقوط، ومع هذا كان مدخل الخيرالدا موضوعاً تحت المراقبة الصارمة. وعندما تمرض الجزء الملوي، خلال القرن السادس عشر، لعمليات ترميم قام على أمرها فرنان رويث، جرت إضافة البلكونات التي نراها اليوم.

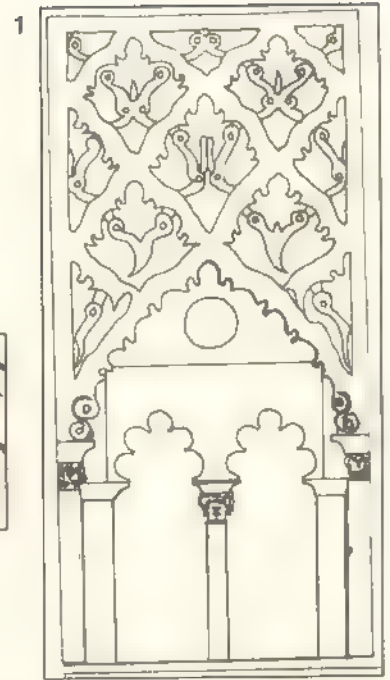
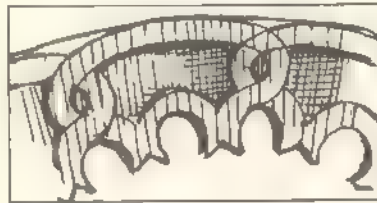
الخلاصة،

من الأمور والمهام شديدة التعقيد جمع كافة ما يتعلق بدراسة أجزاء ومكونات المسجد الجامع في إشبيلية في مكان واحد، فالمعمارة الموحدية للمساجد

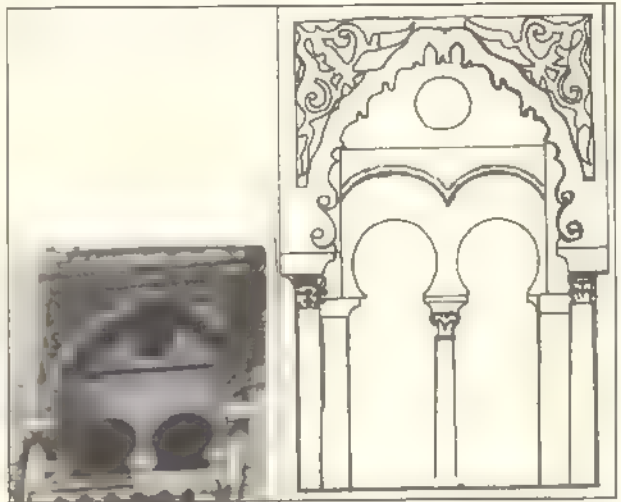
تتسم بأنها شديدة الانساق، واضحة الملامح، غير أن موضوع المنارات لا يدل على ذلك أبداً، وحقيقة الأمر أن تفرّد هذا الصنف من المنارات بسمات خاصة ليس بالجديد، وهذا ما رأيناه في أزهى العصور الأموية، فكل من الجزء المسقوف في المسجد والمنار يبدوان كأنهما وحدتان مستقلتان وكل واحد له لوحته التأسيسية الخاصة به، كما نجد في المصادر العربية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر عبارة «شيد المسجد والمنارة»؛ ولهذا السبب وغيره من الأسباب نجد أن الفن الموحد لا تعد ملامحه بسهولة فهو فن يتسم بالتنوع في الأصول؛ ومن جانب آخر فإن القصور التي زالت من الوجود قد قطعت علينا خط الرجعة في العثور على الأساسيات المهمة لهذا الأسلوب وتنفيذ ذلك بشكل واضح من خلال إحدى الطريقتين الزخرفيتين اللّتين نخمنهما في المساجد وخصوصاً في مسجد إشبيلية، فطبقاً لما نستخلصه من دراسة المنارة القائمة حتى الآن في الرباط، التي تتمايش مع الأبواب المشيدة بالحجارة في هذه المدينة وفي مدينة مراكش، نستخلص أن كلا من العمارة الدينية والعمارة المدنية كانتا تسيران بشكل مواز في الزخرفة، رغم أن المساجد (الصحن والحرم) كانت تحمل بصمة زخرفية تتسم بالتشعب. كانت أمام الموحديين مرجعية لا تسمى تتمثل في المساجد الأموية بقرطبة وكذا في المساحات الضخمة التي عليها المدن خلال القرن الثاني عشر، وهنا نجد أنهم أقاموا إمبراطورية فيها مساجد فريدة ومآذن ضخمة كأنها أعلام ورايات تقف أمام الفن في عصر ملوك الطوائف وعصر الموحدين، الذي كان علامة على وجود تنوع زخرفي في الأندلس لا نهاية له. لتقول إنها تعمل رسالة دينية جديدة تتمكس ملامحها في نقوش كتابية كوفية تقول «لا إله إلا الله»، و«لا إله إلا الله محمد رسول الله»، «الحمد لله»، وهي نقوش نراها في محراب مسجد تيمال والكتيبة (أوكانيا خيمينث) ومحراب مسجد توزور (1193م). - حيثما مرّ الموحّدون فإن كل ما سبق، بما



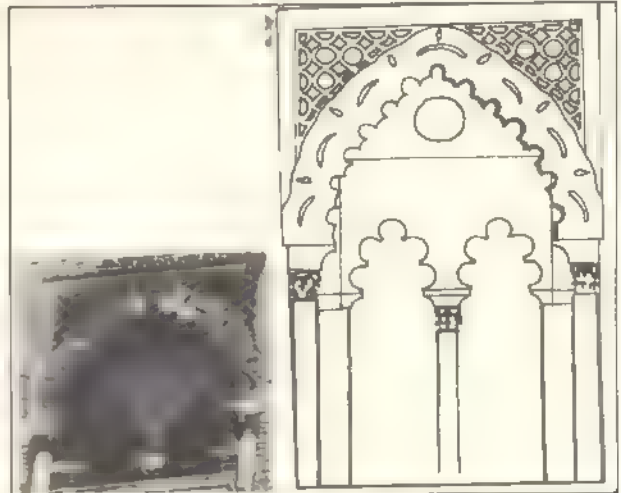
لوحة مجمعة 30:
الغيراندا، الواجهة الشرقية.



2



3

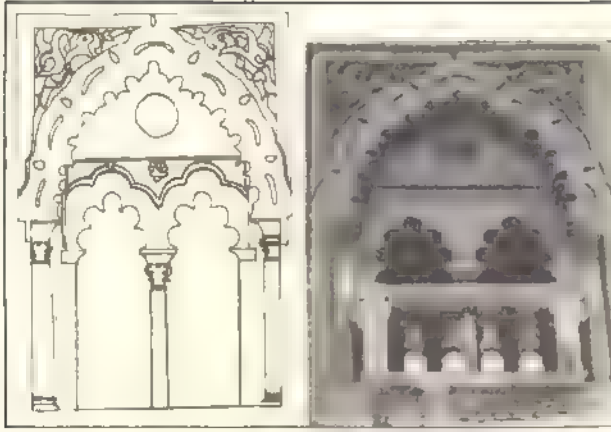


4

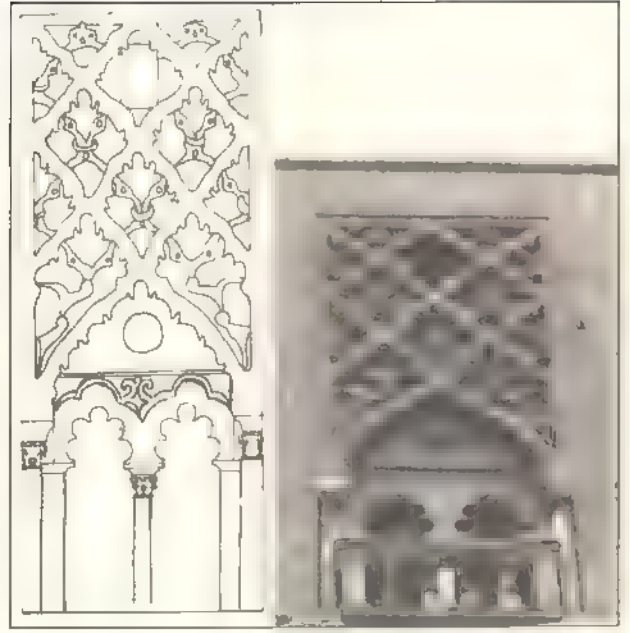


لوحة مجمعة 31:
الخبرالدا، الواجهة الغربية.

2



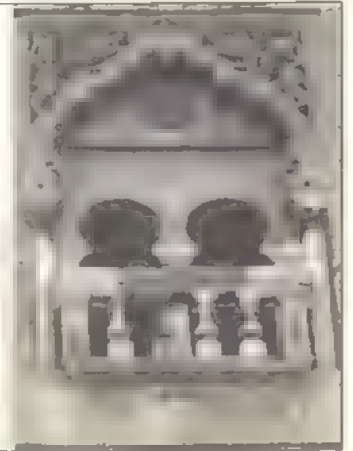
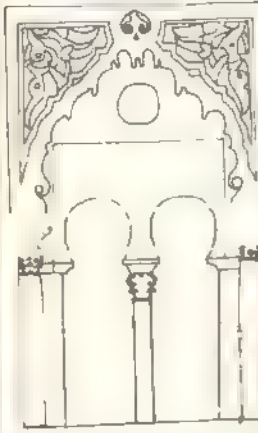
1



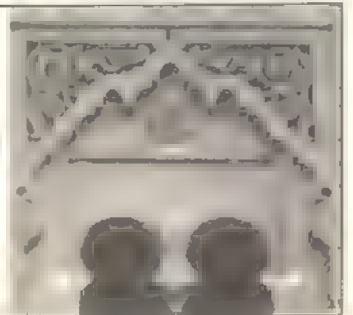
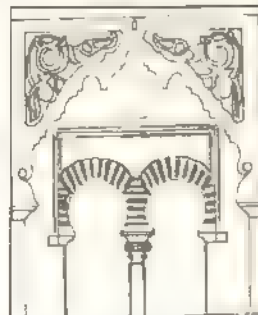
3



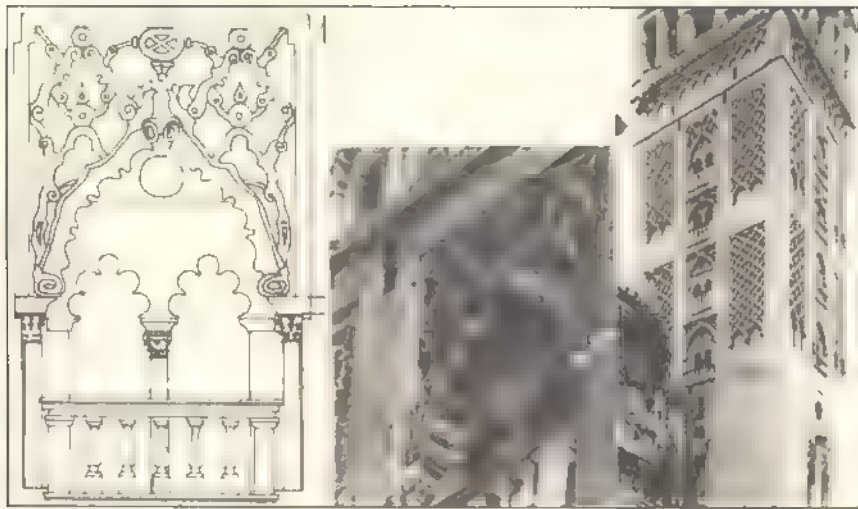
A



4



لوحة مجمعة 32:
الخيرالدا، الواجهة الشمالية.



1

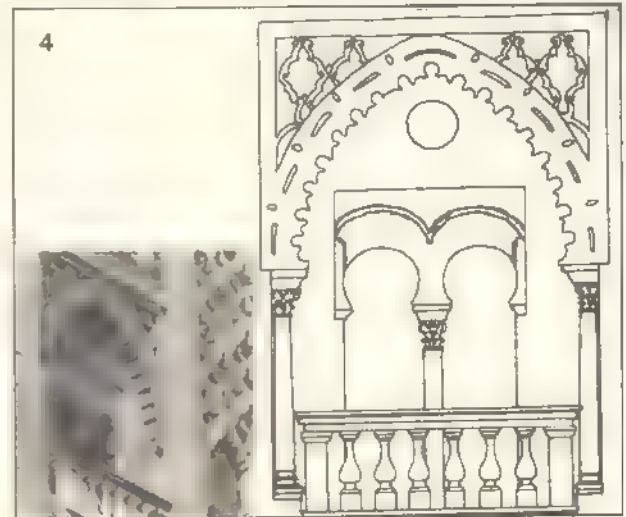


3

3



2



4



5



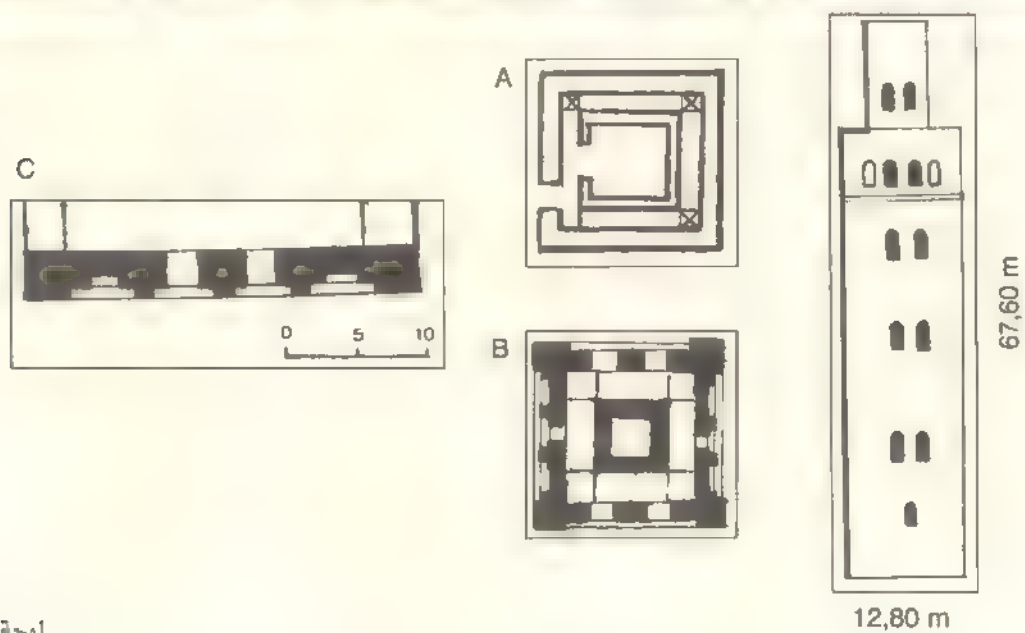
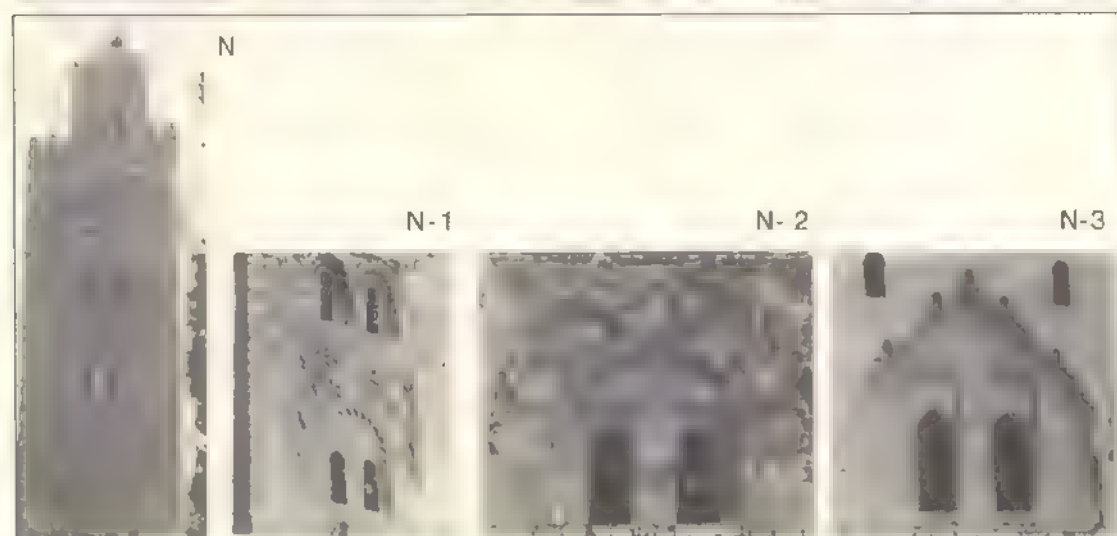
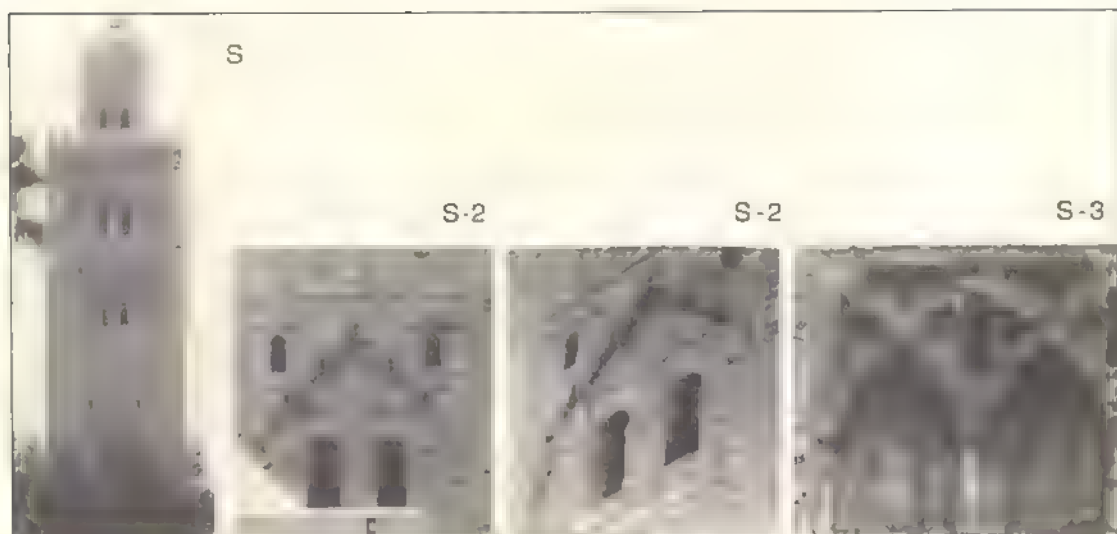
6

لوحة مجمعة 33:
الخير الدا، الواجهة الجنوبية.

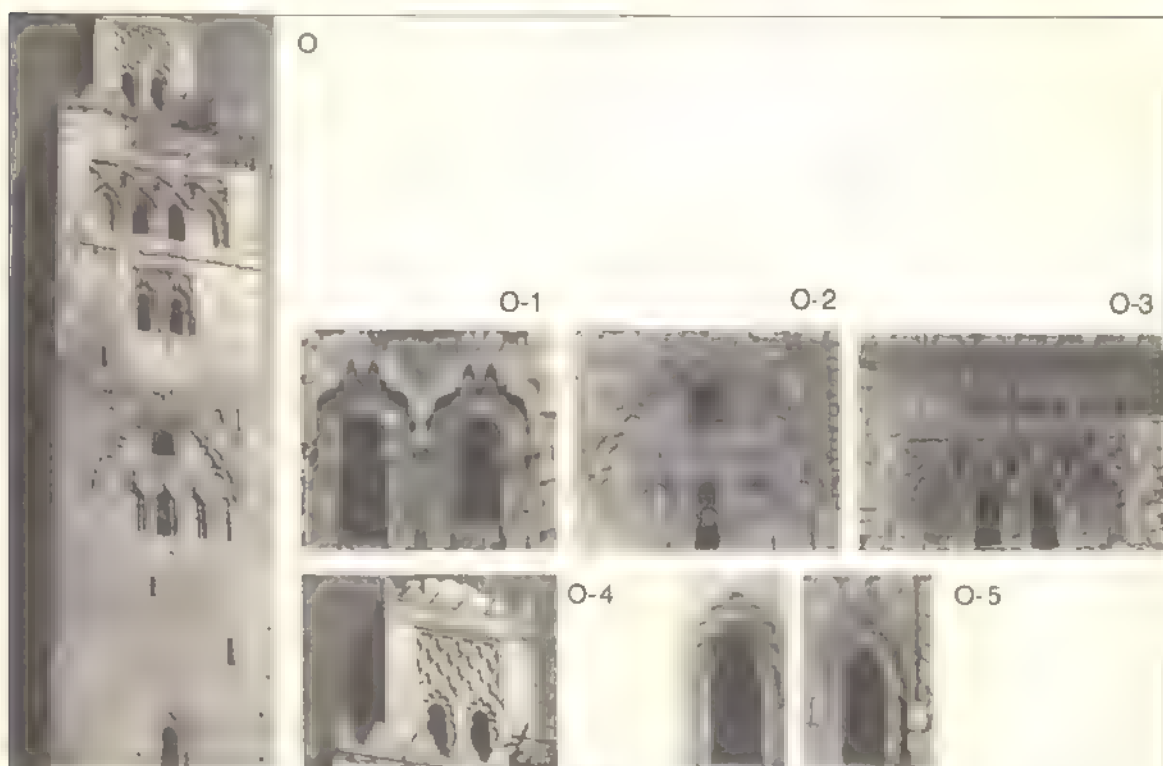
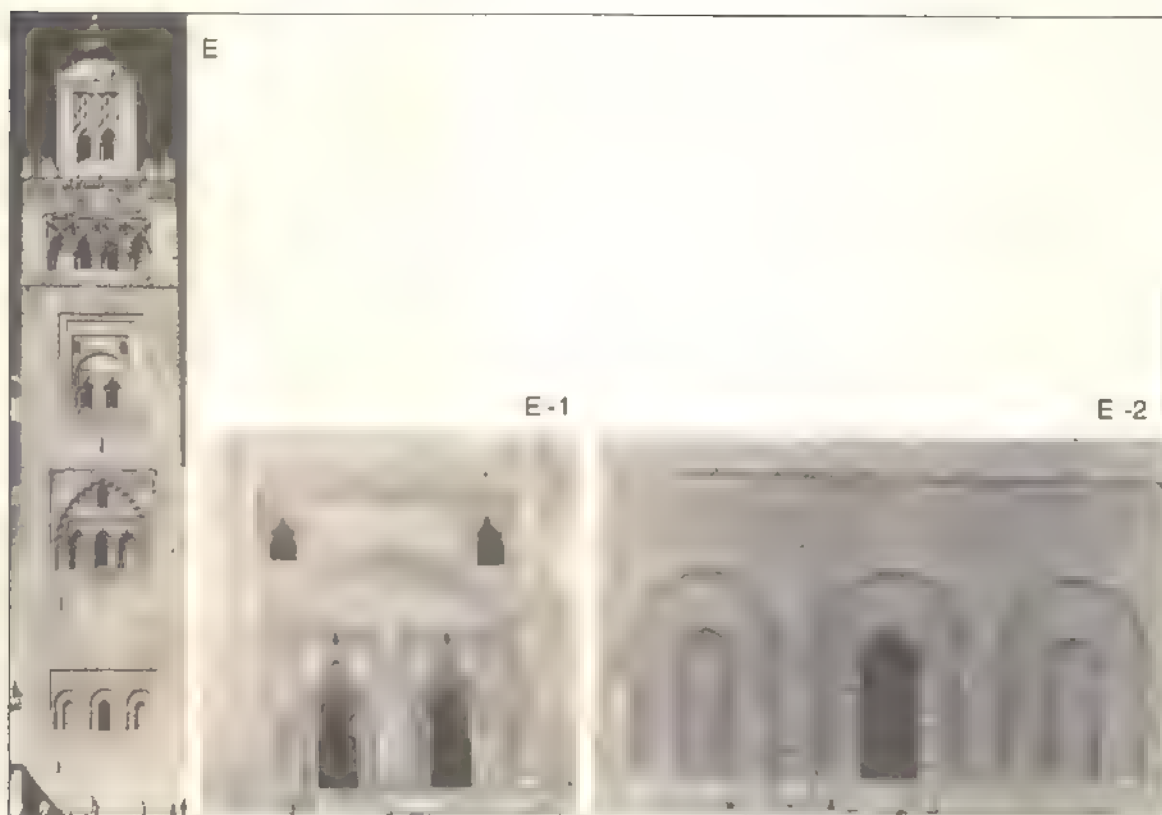


لوحة مجمعة 33-1:

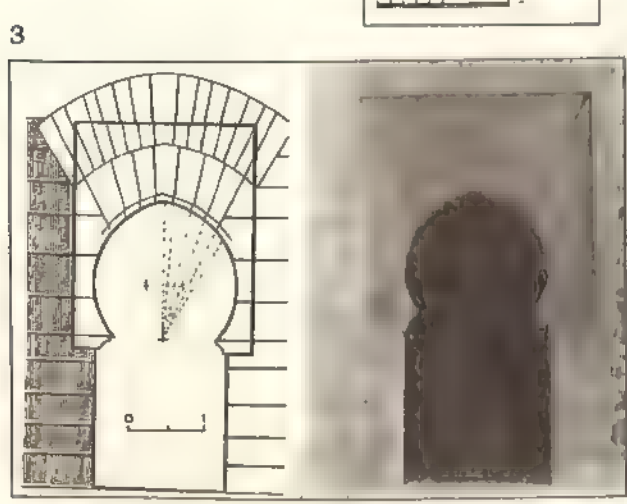
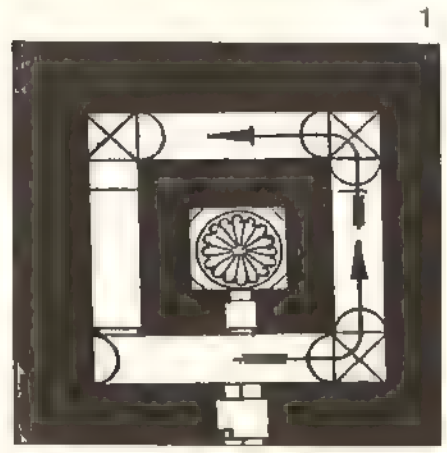
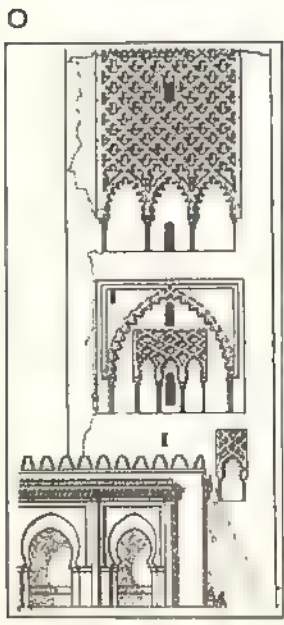
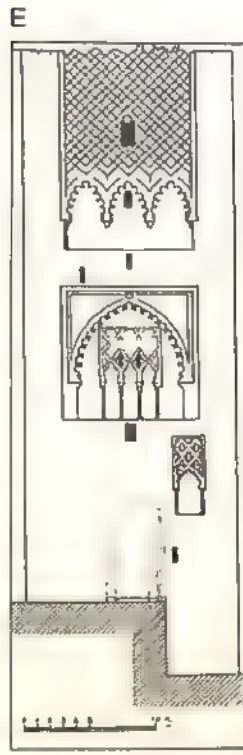
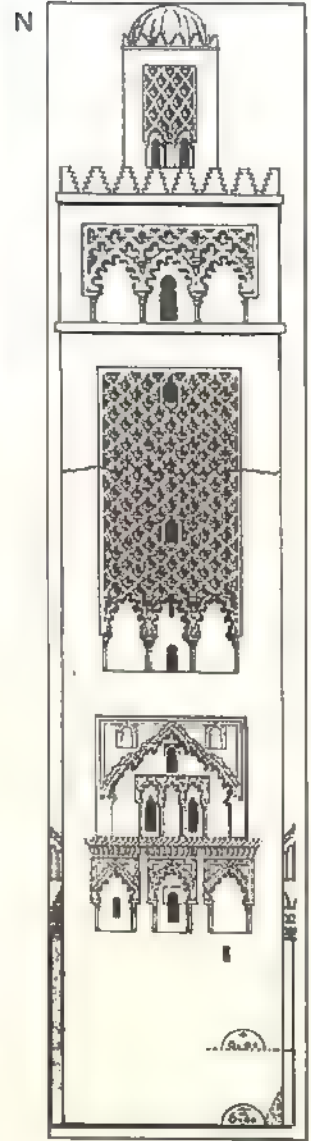
الواجهة الشرقية للحيرداء، مع زحارف جصية هي النوافذ
المزدوجة (صورة قبل عام 1885م).



لوحة مجمعة 34:
مئذنة مسجد الكعبة.



لوحة مجمعة 35
مئذنة مسجد الكتبية



لوحة مجمعة 36:
مئذنة مسجد حسان، الرباط.

N-2



N-3



N-1



N-7



N-6



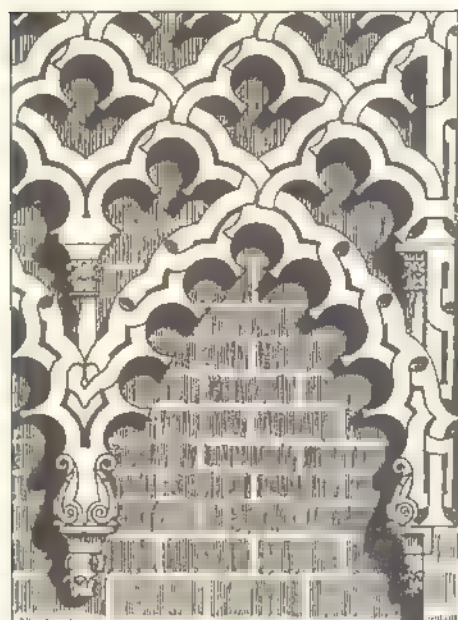
N-5



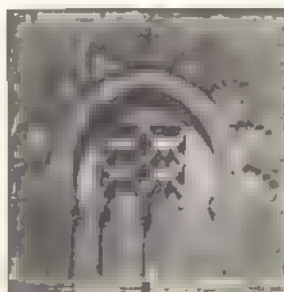
N-4



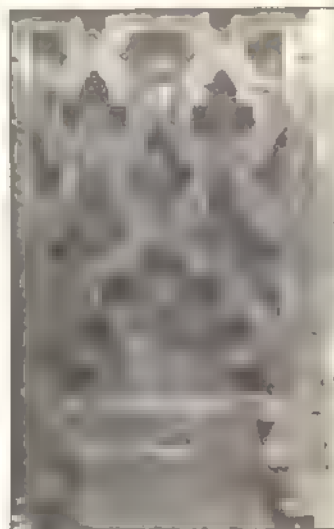
O-1



S-1



E-2



O-2



لوحة مجمعة 37-
مئذنة مسجد حسان، الرباط.



A

N-4



E-1



B



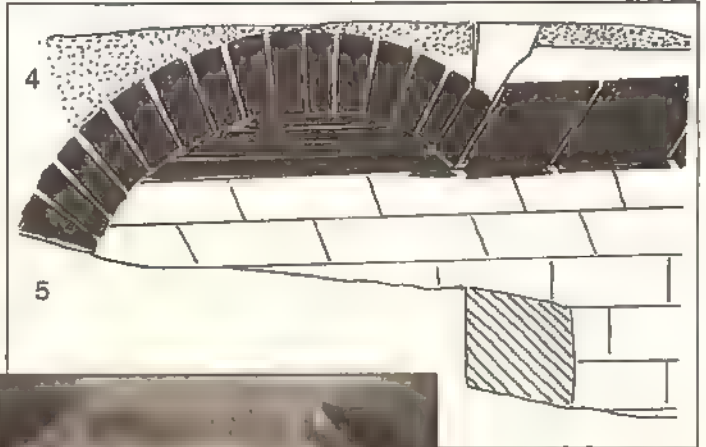
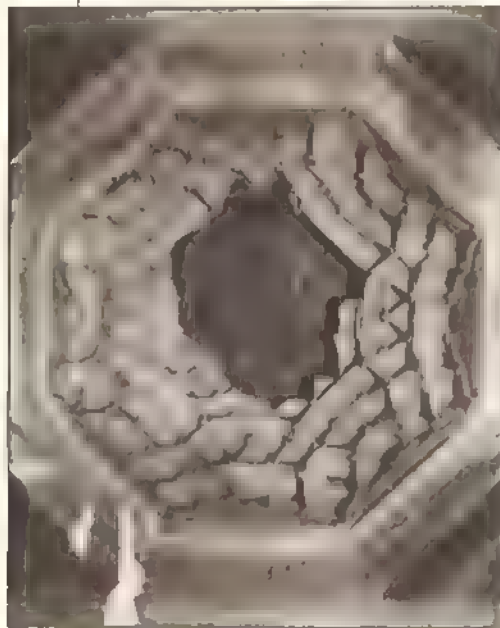
7



8



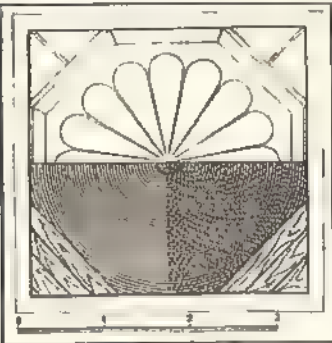
6



4

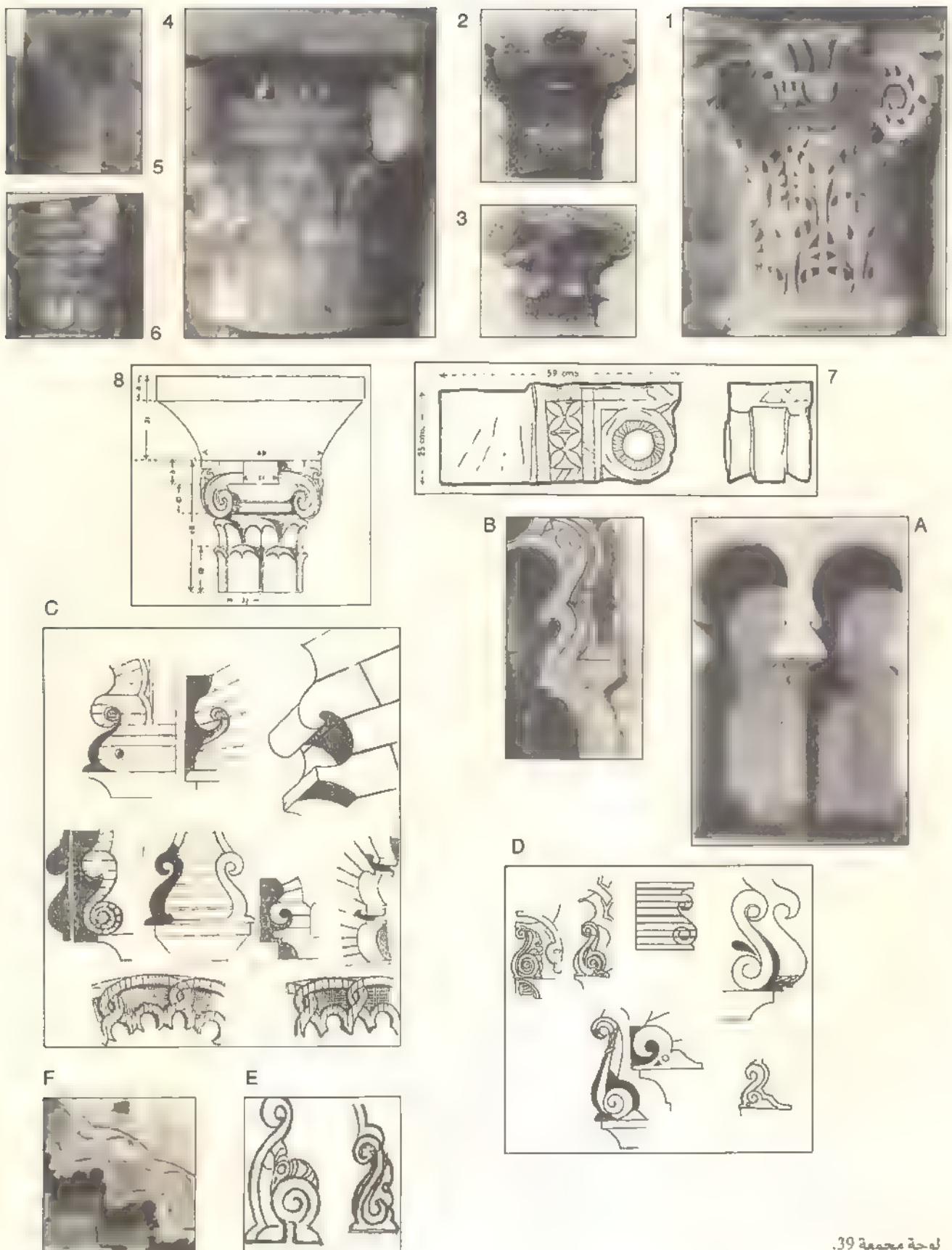
5

9

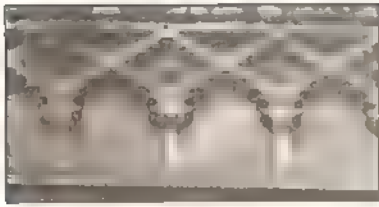


لوحة مجمعة 38:

جوانب من مئذنة مسجد حسان بالرباط.



لوحة مجمعة 39.
العقد ذو التجميعات في العمارة الموحدية والمدجنة.



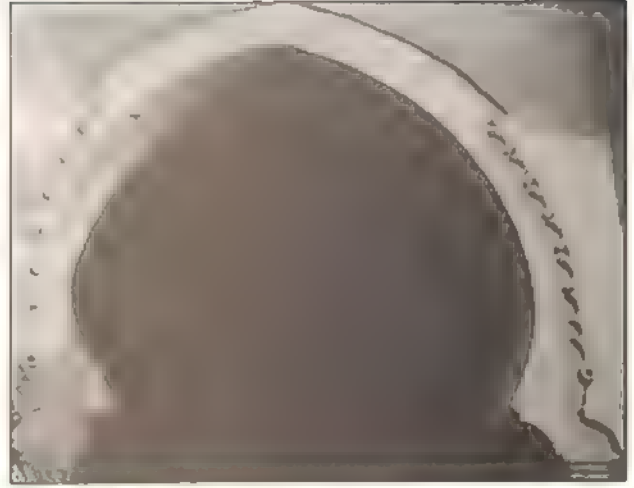
3



4



2



1

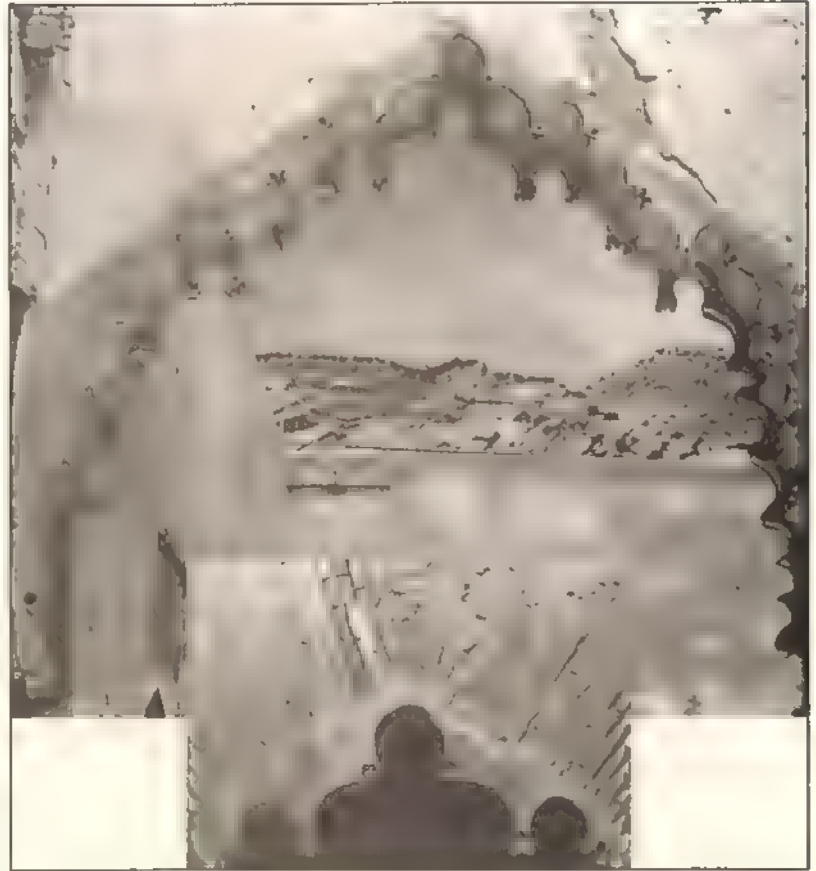
6



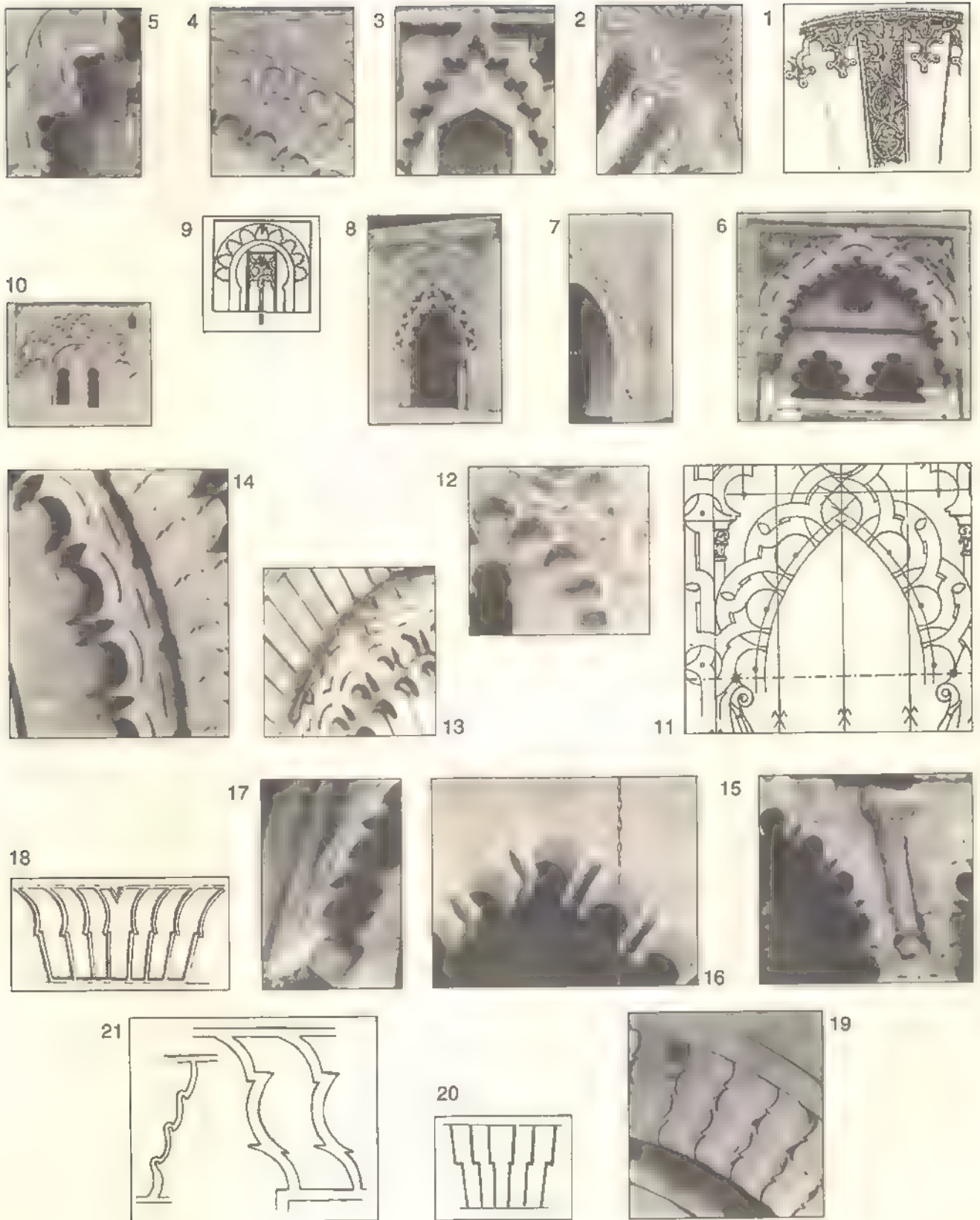
7



5

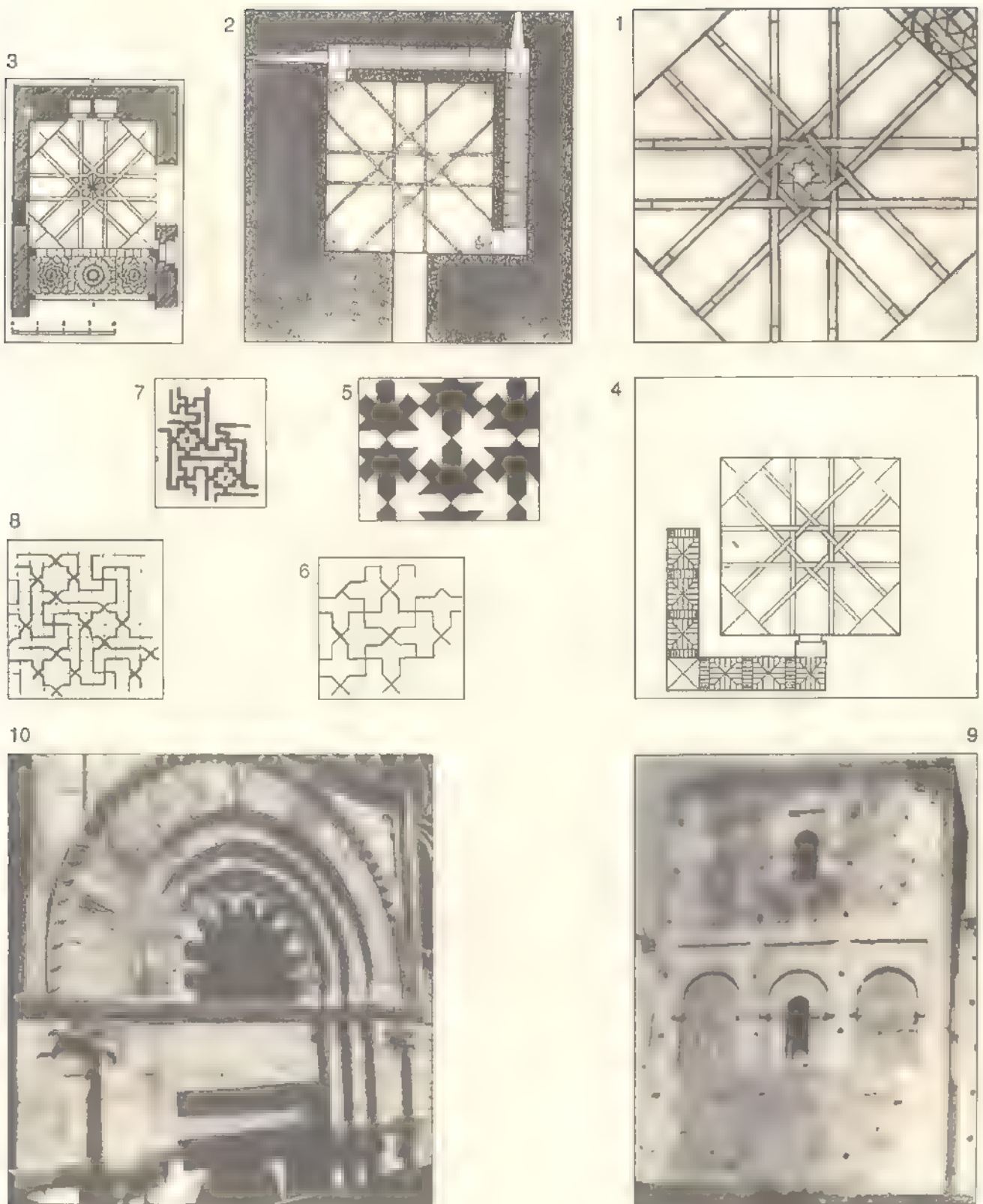


لوحة مجمعة 40:
عقود مختلفة في العمارة المرابطية والموحدية.

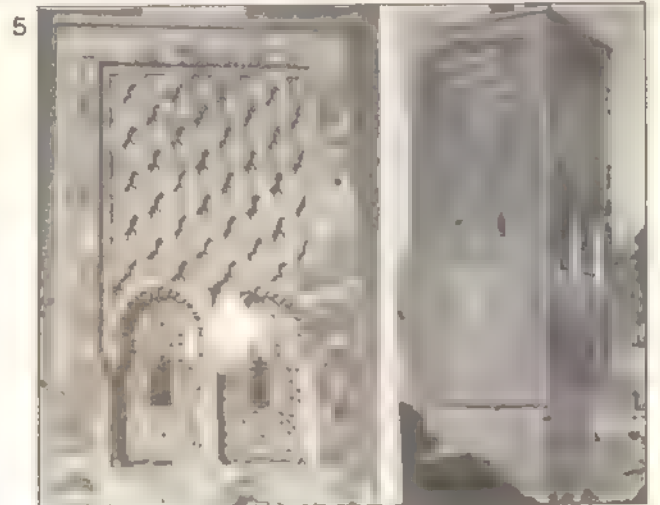
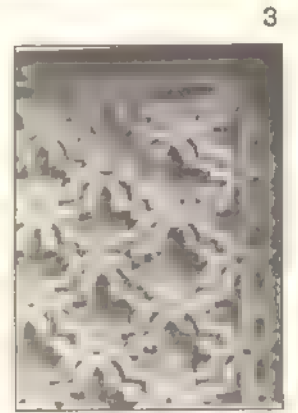
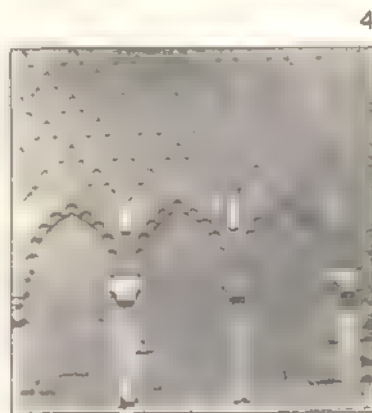
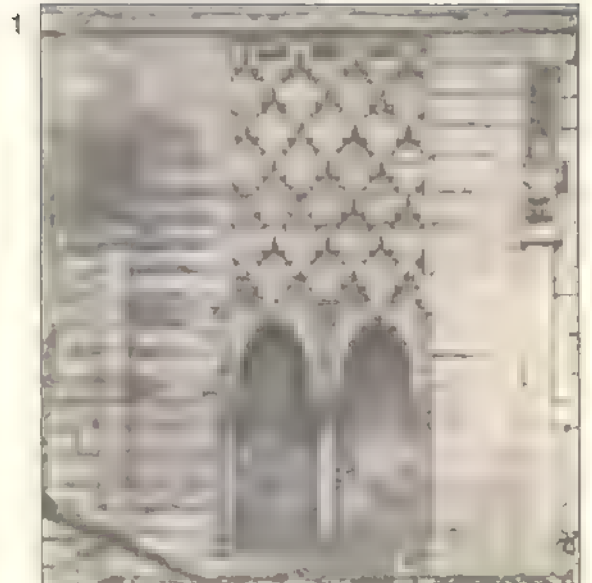
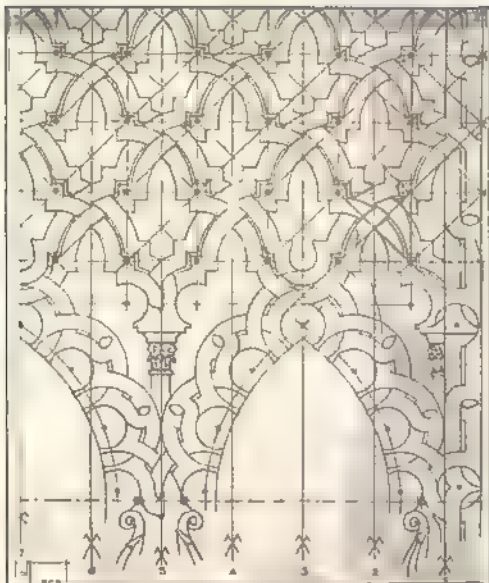


لوحة مجمعة 41:

عقود مختلفة في العمارة المرابطية والموحدية.

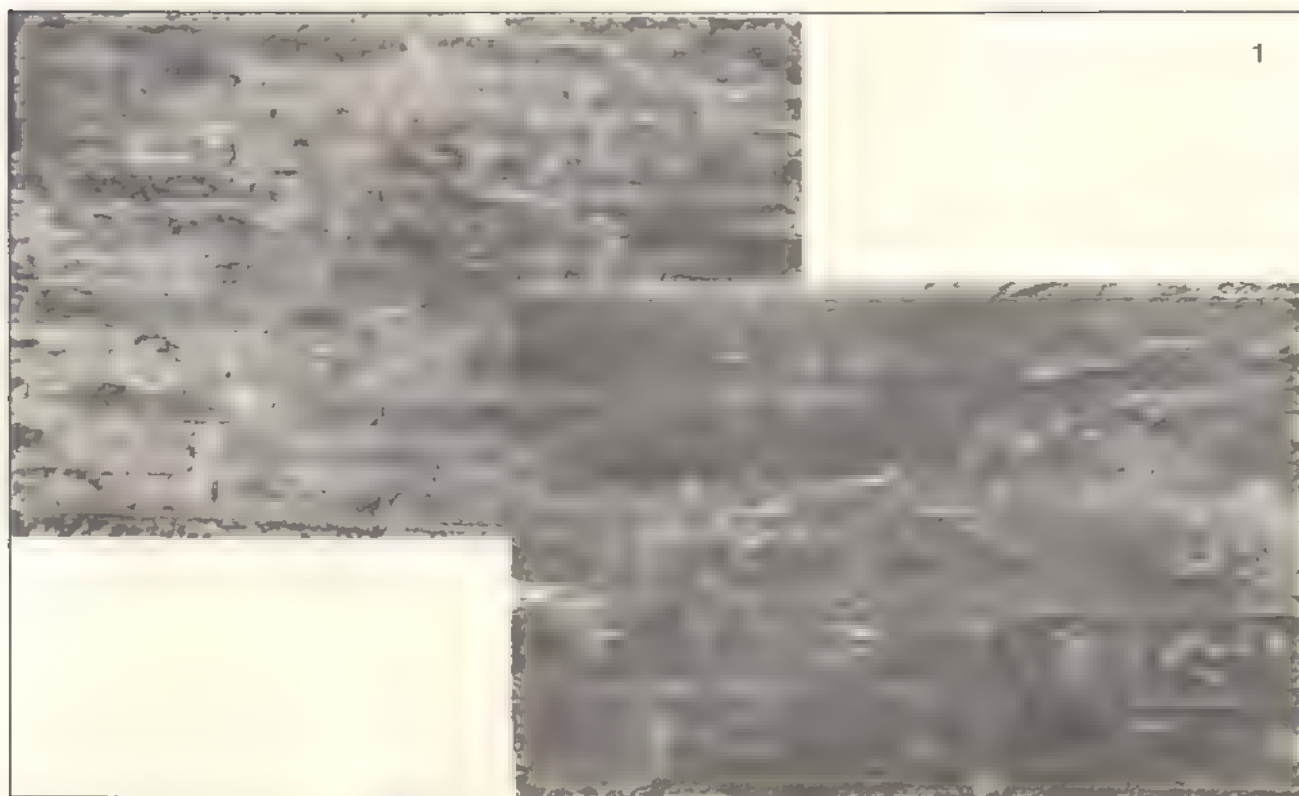


لوحة مجمعة 42.
جوانب مختلفة بنيوية من أصول موحدة، 9: مثانة مسجد شمال.

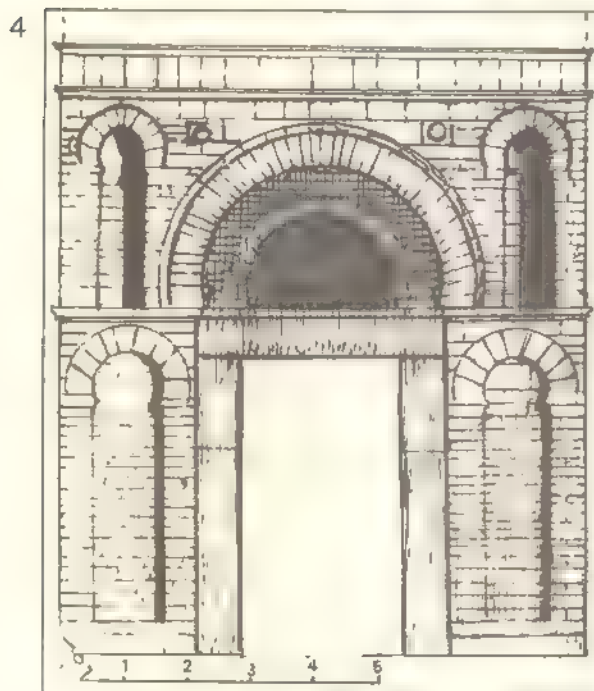
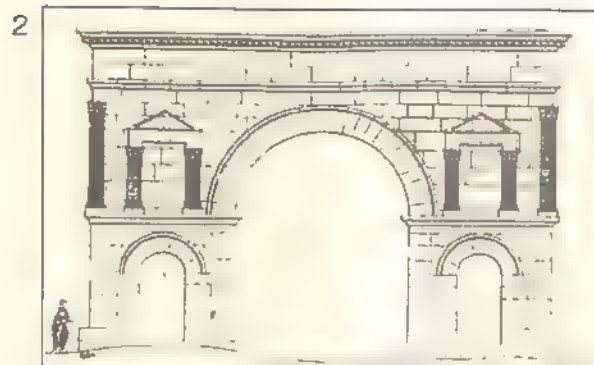


لوحة مجمعة 43:

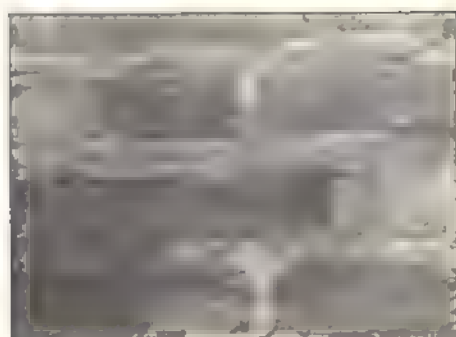
نسخة مقلدة من 2 (منار مسجد حسان بالرباط) في العمارة اللاحقة.



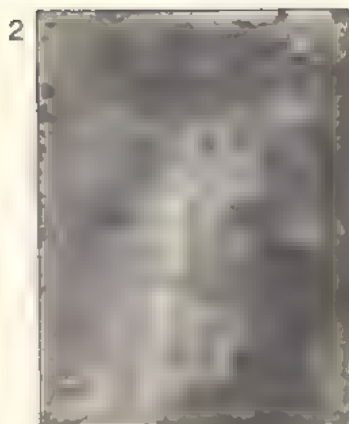
لوحة مجمعة 44:
الظير الداء. الأجر.



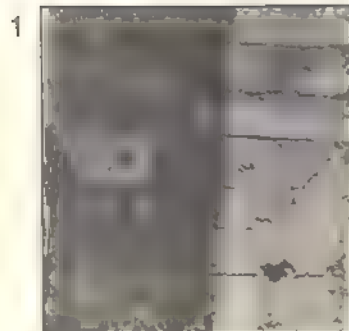
لوحة مجمعة 45.
الخيرالدا. الأجر.



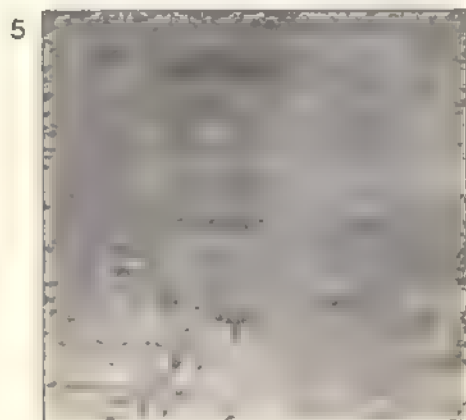
3



2



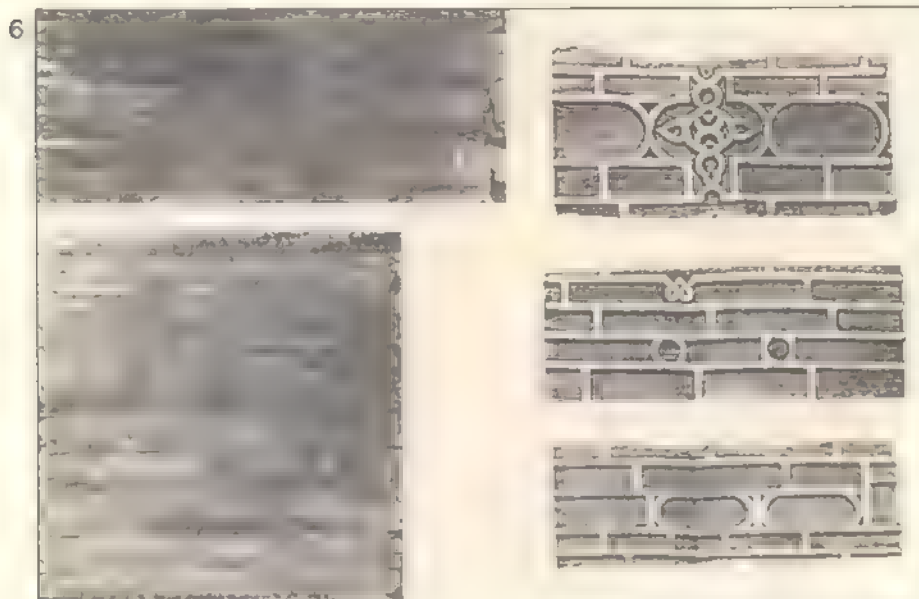
1



5



4



6

لوحة مجمعة 46:

وضع قوالب الأجر مع رسوم في العمارة الموحدة.



لوحة مجمعة 46-1:
 أبواب موحدة بمراكش والرباط (من 1 إلى 6).



في ذلك الفن المرابطي، يتم إزالته أو تجديده، أما دور العبادة المسيحية والمبرية فكانت ملقونة وجرى هدمها استجابة لرغبة المنصور، ولم يترك مكان في هذه الإمبراطورية إلا أقيمت فيه المساجد والمنارات سيراً على فتوى «المؤمن» (1163م)، وسيراً في هذا على النموذج الذي فرضه علي بن يوسف بن تاشفين (الإدريسي)، ونفذه فريق من الفنيين قدموا من إفريقيا وإسبانيا وكانوا يضمون مهندسين معماريين ومتخصصين ونجارين وحرفيين في الصناعات اليدوية وخبراء في البناء (ابن سعيد)، وقد تناول هذا الموضوع تورس بالياس بتميزه المعمود، وأسفر هذا عن عملية انتقاء العناصر الزخرفية بالنسبة لأماكن محددة ومهمة في المساجد الجديدة، وكذا ضخامة مقاييسها ظهور عمارة يمكن وصفها بأنها مستبدة وباردة وبلا روح ذات صلة بالماضي، لكن النتائج مستمرة عبر الزمن رغم الطابع المؤقت الذي جرت محاولة وضعها فيه: فالفن الموحدى والاتجاه الذي خرج منه، «الموحدية»، الذي يتسم بأنه دم جديد جرى ضخه فيه على المستوى المحلي وطوال القرن الثالث عشر، قد أدى إلى دعم ظهور الملامح الفنية لمصر بني نصر في غرناطة، وفي قشتالة وبلطجة، وممنى هذا أننا نرى هنا «عريباً جديداً» ملمعه المعماري الأول هو استخدام الأجر ومعه الجص إضافة إلى الجماليات العامة التي عليها المعابد اليهودية؛ كما ساعد اتخاذ فن الجص المدجن، خلال القرن الثالث عشر، للعناصر الزخرفية الموحدية التي تشابكت مع العناصر المرابطية على استمراريتها في بلطجة بمعزل عن المساندة التي جاءت من الفن الفرناطي في عصر بني نصر والتي شاعت خلال القرن التالي. نجد إذن أن زخرفة نوافذ المآذن الموحدية وشكلها ساعدت في الأبراج المدججة كافة لدرجة أنه إذا لم نضع الخيرالدا في الحساب يصبح من المستحيل تحديد هوية ما هو مدجن كفن، ولا شك أن الالتقاء بين الفن المرابي ذي الأصول الأموية

والفن الموحدى، في بلطجة، والواضح في العقود يعتبر المحرك الذي دفع بالفن المدجن إلى الأمام وجعله مستمراً طوال فترة من الزمن، فإشبيلية المدججة لها الخيرالدا وكذا نوافذها التي جرى تقليدها في الأبراج التي شيدت بعد عام 1248م، وهنا نجد أن أرغن من دون الخيرالدا أو من دون الفن الأندلسي الموحدى بوجه عام تصبح لا شيء وتبقى رهينة العثور على مساجد محلية لم يثر عليها حتى ذلك الحين.

نحن إذن أمام إمبراطورية واحدة وأمام طريقة واحدة لتفسير الدين وهذا هو الحصاد الذي توفر لدى عبد المؤمن، الرجل الذي أطلق على نفسه لقب خليفة، ثم ازداد ذلك الحصاد على يد ابنه أبو يعقوب عندما استولى على الإمبراطورية الإسبانية التي كانت في يد المرابطين، عام 1172م، وكان هو الماهل الذي وضع حجر أساس المسجد الجامع بإشبيلية، ثم انتهى العمل فيه في عصر الخليفة الثالث أبو يوسف يعقوب المنصور، الرجل الراعي لبناء المسجد الكبير في الرباط وفي قصبة مراكش، إذ يلاحظ أن المسجد الأول من هذين الأخيرين هو أكبر المساجد الإسلامية مساحة باستثناء المسجد الجامع بالسمراء، وبعد وفاة ابن تومرت، مؤسس الأسرة الموحدية، نجد أن كلاً من مسجد تيمال ومسجد الكتبية بمراكش وكذا مسجد القصبة فيها ومسجد الرباط والمسجد الجامع في إشبيلية قد أصبحت تشكل مسار الرحلة المعمارية الدينية للموحدين؛ وهنا يشير هـ. تراس إلى أن الفن الموحدى الرسمي القائم على التقشف أصبح واضح الملامح من خلال هذه النماذج. ومع هذا فإن هذا الأسلوب الجديد يبدو أنه لم يحظ بالانتشار في الأندلس، وهنا نذكر الخيرالدا كمثال، فقد حظيت بالإنشاء الفني، أمام مصلى أسونثيون في لاس أويلجاس ببرغش الذي يعتبر لسان حال المساجد الأندلسية التي زالت من الوجود. ويضيف هـ. تراس أن هذه الآثار الموحدية، في قمة ازدهارها، أخذت رحيق الجمال



المرحلة السابقة. يحول اختفاء حرم المسجد الجامع في إشبيلية دون معرفة ما إذا كان هذا الاتجاه التقضي قد لحق بالموحدين في أراضي الأندلس، وهنا نشير إلى وجود بوادر تدل على أن المسجد الجامع الإشبيلي الذي أقيم بعد منتصف القرن من هذا التاريخ الذي شهدت فيه المساجد الأفريقية في كل من شمال ومراكش كان يضم الكثير من العناصر الزخرفية التي تتواءم مع مبول هذه المدينة التي تنسم بالمرح. هذه هي السمات العامة للمساجد الموحدية في الشمال الأفريقي والتي ينضم إليها المسجد الجامع بإشبيلية الذي جرت دراسته في أكثر من موضع في هذا الكتاب، هذه الصور البانورامية الرائعة التي قدمها لنا كل من هـ. تراس وتورس بالباس تستحق منا أن نوليها العناية والرعاية وأن نزيد من ألقها وأن نراجعها أو نعصرنها في ما يتعلق بالمسجد الإشبيلي وكذلك المساجد الأفريقية بالتمية. ومن أحدث الدراسات الجادة للخيرائدا نجد تلك التي قام بها ألفونسو خيمنت وأنطونيو أمانجرو، وهي دراسة كانت وستظل ذات نفع كبير، غير أن العلاقة والدراسة المباشرة لكل من الخيرائدا والمآذن المنبرية تساعد، وسوف تساعد على فتح مغاليق جديدة. هناك أمر مختلف ألا وهو المتعلق بالطريقة المستخدمة في عرض المسجد، إذ بالإضافة إلى العرض باللوحات الذي ينقسم بالعد الأقصى من الدقة يستلزم عملية فهرسة الأجزاء المختلفة له في توائم وتعايش مع أجزاء ومكونات المساجد الأفريقية التي شهدت من جديد، على أيامنا هذه، قيام الآثار الأثماني إيورت بنية تحسين مقاييس الرسم الخاصة بالمخططات والارتفاعات السابقة، ومع ذلك لا يجب تجنبها أو تفاديا نظراً لما تقدمه من معلومات وفيرة ذات طابع مختلف.

وختاماً لذلك، وخوفاً من إمكانية الصمت، في هذا الكتاب، عن جانب مهم يتعلق بالتكشف الموحدي وهو غيبة السنجة أو السنجات الزخرفية في العقود الحدودية تعود إليه وهو الاختراع الأموي القرطبي العظيم، وبداية

الأندلسي والقوة الأفريقية، وبناء على هذا نجد أمامنا خلاصة ثرية ومتاغمة ثمرة إرادة السلاطين الأفارقة والأتمميات الإشبانية الخاضعة لهم.

ويشير تورس بالباس حديثه بالإشارة إلى أن التجديد الرئيسي الذي طرأ على المساجد خلال القرن الثاني عشر، مقارنة بالمساجد السابقة، يتمثل في إضافة الأعمدة الحجرية أو الرخامية الفاصلة بين الأروقة وحلول أكتاف مشيدة محلها من الآجر، وكان مخطط هذه الوحدات الجديدة متنوعاً، ثم يأتي بعد ذلك المقعد الحدودي العاد، وفي الرواق الموازي للصدر أو القبلة نجد المقود التي تنسم بأنها جديدة أو أكثر ثراء وهي المقود المنفصصة والتمتدة المخطوط وذات الستائر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 17-5). ويوضح الباحث المذكور أن الموحدين لم يدخلوا تعديلات جوهرية على بنية المساجد التي أقيموها مقارنة بالمساجد السابقة، غير أنه إضافة إلى زيادة مساحة المساجد يلاحظ أن المساجد الأولى تنسم بالانتظام والترتيب الكامل، فقد كانت البلاطة المركزية والبلاطات الطرفية هي الأوسع بالمقارنة بالأروقة الأخرى، ويرتسم حرف T بين الرواق الرئيسي والرواق الموازي لحائط القبلة، وهذا من السمات البارزة في هذه المساجد؛ ثم يحدثنا تورس بالباس بعد ذلك عن القباب التي تقع عن يمين المحراب ويساره، في الرواق الموازي لحائط القبلة، وكانت القباب من المقربصات مصحوبة بالنوافذ (انظر الفصل الأول، لوحات مجمعة: 17-5، 17-7). وبالنسبة لصحن المساجد نجد تعددها وهي موزعة بطريقة طريفة في كل من مسجد حسان بالرباط ومسجد القصبة بمراكش، وهذا يوضح العناية الفنية وروح التجديد في العمارة الموحدية، أما بالنسبة للتكشف الذي ورد ذكره عند هـ. تراس، نجد تورس بالباس يصر على أن ذلك ثمرة فكر ديني معين عند الموحدين جرى فرضه على المساجد الأفريقية في تضاد واضح مع ما كانت عليه المساجد خلال



ظهوره في المسجد الجامع في مدينة الزهراء، إذ نشعر بالمقاجاة لاختلافاتها في دور العبادة الأفريقية خلال القرن الثاني عشر، ومعنى هذا أن آخر عقد محراب فيه سنجات مزخرفة هو الخاص بالمسجد الجامع المرابطي في تلمسان؛ وبعد هذا الصمت الموحدي عاد للظهور في محاريب المساجد خلال القرن الثالث عشر والقرن اللاحق عليه إذ نلاحظ استمرار الإسهامات الرائعة في هذا للموروث الإسباني الذي كان سائداً خلال القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر، نشير سريعاً إلى أن اللون الأبيض داخل المساجد كانت له الصدارة بناء على توجه الموحدين، وكان له نجاح كبير في دور العبادة المدجّنة والإشبيلية والطليلية بما في ذلك المعابد اليهودية، مثل معبد سانتا ماريا لابلانكا دي طليطلة. ربما كان شعوب الجصّ بلونه الأبيض تعبيراً عن مفهوم لاهوتي يرتبط بالمباني التي شيدت بالآجر، تلك المادة التي شيدت بها الخيراندا من دون أية إضافات لطبقات من الجصّ وكأن هذا تعبّر قاصر عن مساواة المبنى لنظرائه من المآذن الحجرية في كل من مراكش والرياط، وربما كان ذلك تعبيراً، من خلال الحجر ومن نظيره من الآجر، عن صمود وقوة الإمبراطورية الجديدة واتخاذ قرطبة نبراساً في هذا المقام. وكان تورس بالباس يشك في أن منقذ مبنى الخيراندا ربما تردد في ترك الآجر مكتشفاً على الحالة التي نراه عليها، وهي نظرية تبدو حقيقية في الطابق الثاني لبرج الذهب، حيث الشكل الظاهري عبارة عن آجر ذي لون أصفر مدهون فوق طبقة رقيقة من الجصّ مع وجود طبقة من المونة من اللون الأبيض. في هذا السياق تحدثت في بحث لي، منذ زمن، عن أن برج الذهب كان يطلق عليه هذا الاسم بسبب الشكل الظاهري للكتل الحجرية، المتخيلة، ذات اللون الأصفر، مثلها في هذا مثل الآجر المرسوم، في الطابق الثاني، وكانت هذه الطبقة الحجرية المتخيلة تخفي وراءها خرسانة الطابق الأول؛ وبمقولة أخرى

فإن برج الذهب كان ذا لون أصفر، وكانت أشعة الشمس تتولى تقديم الصورة التقليدية المذهبة. وبالنسبة لمنازة مسجد الكتبية المشيدة من الدبش فقد كان لها طريقة بناء ظاهرية؛ وهنا نجد من الصعب أن نتصور الخيراندا وهي ذات جدران بيضاء أو صفراء، وأقصى شيء في هذا المقام يمكن تخيلها وقد أعيد دهان خلفية الوحدات الزخرفية، وكذلك بنية النوافذ المزدوجة. هنا أقول إن إحدى السمات الطريفة للمثدنة الإشبيلية تتمثل في ترك بنية وضع الآجر المقطوع مكشوفة (لوحة مجمعة 26: 4)؛ حقاً، نلاحظ اليوم عملية دعم للمونة ذات اللون الأبيض، ونلاحظ أيضاً أن بعض المقود، وهي حاملة وخاصة تلك التي نجدها في النوافذ السفلى كمزاغل، فيها الآجر مصقول مثل المقود في الطابق الثاني لبرج الذهب (لوحة مجمعة 29: 8، 9) ونراه أيضاً في بعض نوافذ برج سان ماركوس المدجّن، وفي الواجهة الداخلية لباب التبيذ في الحمراء (ق 13). على أية حال فإن الابتكار الخاص بإبراز الآجر المرثي من الخارج والعناية به، والذي تؤكد منارة مسجد القباب الأربع، نفذ وطبق بشكل خاص في الكنائس وأبراج الكنائس المدجّنة في طليطلة، وأدى إلى أن استمرار نموذج الواجهات الخاصة بمسجد الباب المردوم، من الآجر، في المدينة وباقي أنحاء الأصفاع التابعة لها. نجد كذلك أن الفن المدجّن الإشبيلي والأرغني، في تواز مع المساجد المقربية ومآذنها، خلال ما بعد القرن الثالث عشر، قد وجد في الآجر ضالته المنشودة، ففي أرغن نجد أن الجدران، من الداخل، في الكنائس، مكسوة بغطاء ظاهري من الآجر، ولا شك أن هذا تأثير إشبيلي، وهنا نجد الخيراندا المثال والمرجعية. فليس هناك أي برج إسباني يتجاوزها في الارتفاع. بما في ذلك البرج الجديد في سرقسطة، الذي زال من الوجود، حيث لم يتجاوز ارتفاعه 55 كم. الخيراندا تستوعب المآذن الكبرى في إفريقية، حتى ست مآذن، بما في ذلك مثدنة مسجد القيروان. أما مثدنة مسجد

استلهمت الباب القرطبي، (1) في اللوحة التي بين أيدينا، ومعنى هذا أنها واجهة ذات أصول أموية؛ ومن جانب آخر يمكن أن تنسب للأبواب الموحّدية المذكورة واضعين في الحسبان أن الواجهة الطليطلية تضم في جوانبها أعمدة مشيدة بارزة على جانبي عقد المدخل، وهذا تأثير موحّدي لا تخطئه العين؛ أضف إلى ذلك أن طليطلة تضم، كما رأينا، عدة عقود ذات نمطية موحّدية في أبراجها المدجّنة. وختاماً لذلك نجد القطعة التي تحمل الرقم (5) وهي لباب أغناو في مراكش، حيث هناك ترفيق واضح في السنجات والمسقات ذات الفصوص في الأعلى، تظهره طبقة المونة الكائنة بين القطع المختلفة، وربما يرتبط هذا التماس مع ما نجده في الشكل (8)، مصلّى بياثيوسا بقرطبة طبقاً لرسم جومث مورينو؛ هذا النوع من الترفيق نجده أيضاً في العقود والمعينات الخاصة بمنار مسجد حسان بالرباط. وبالنسبة للأبواب العجيرية التي رآها تورس بالباس على أنها أقواس التصر، إذ كانت تستخدم في خروج الجيوش التي ترحل في مهام قتالية وعودتها وهي الجيوش التي كانت تسكر في «الرباط»، قبل الذهاب للجهاد في أراضي الأندلس؛ هذه الأبواب المزخرفة هي الوجه الآخر للتقشف الزخرفي الذي كان سائداً في المساجد، حيث نجد وفرة من المبارات الدينية أو الآيات القرآنية المكتوبة بالخط الكوفي، وجرى اتخاذ بعض تلك المبارات من تلك المألوفة في المحاريب. إذن نجد أن هذه الأبواب والمآذن تعتبر استثناء في دائرة التقشف التي عليها المسجد من الداخل، وربما كانت صدى للبذخ الزخرفي الذي قد نجده في قصور الموحّدين التي زالت للأسف من الوجود؛ وهذا، على الأقل، هو ما نستخلصه من العمارة المدنية أو الملكية اللاحقة على العصر الموحّدي، طوال القرن الثالث عشر، في كل من غرناطة وشرق الأندلس. لا يوجد هناك ما يشير إلى أن التقشف الزخرفي للمساجد قد انمحب على العمارة المدنية للموحّدين، وهناك احتمال

الكتيبة فتستوعب سبع مآذن من مآذن مساجد الأحياء، إضافة إلى أن مئذنة مسجد حسان، كاملة، بالرباط تستوعب أربع عشرة مئذنة (انظر لوحة مجمعة 44 في الفصل الأول). ونلقي بنظرة إلى المشرق حيث نجد أن أعلى ارتفاع للمئذنة هناك يتراوح بين 50 و 72 م.

من الملاحق التي أدرجها هنا اللوحة المجمعة 46-1 كتأكيد للعلاقة القائمة بين العمارة الموحّدية والأموية في قرطبة والتي نراها يوضح في المساجد الجامعة التي درسناها، وأقصد هنا ترحال بعض العناصر المعمارية، ضمن العمارة العربية أو الحضرية، مثل باب حجري ذي عقد حدوي يتوّجه عقد متعدد الفصوص، وكل له سنجاته. من حيث الأصول نجد الرقم 1 يشير إلى باب مصلّى بياثيوسا أو قبة الخلافة الكائنة عند بداية الرواق الرئيسي في المسجد الجامع بقرطبة. توسعة الحكم الثاني؛ ثم نجد بعد ذلك أبواب مسجد الكتبية (لوحة 11: 6) وكذا الأبواب الرئيسية كافة في أسوار الرباط ومراكش حيث نجد أنها صدى للأولى، سواء كان ذلك بالأجر أو الحجر ولو أن هذه المادة الأخيرة هي المنصر المسيطر (لوحة مجمعة 46-1)؛ 2: باب خميس، مراكش، من الأجر، 3: الواجهة الداخلية لباب الروضة، الرباط، من الحجارة؛ 4، 5: الواجهة الخارجية لباب أغناو في قصبة مراكش، من الحجارة؛ 6: الواجهة الداخلية لباب قصبة عدية بالرباط، من الحجر، وهو يضم قطعاً علوياً فيه عقود زخرفية تقليداً للقطاع نفسه الذي نجده أعلى الطابق الأول في المآذن، وإن لم يكن فهو في واجهات المحاريب في المساجد الموحّدية (تورس بالباس). هنا أبرز باب «الثور» في سور لبلّة، (ق12) (7)، حيث يوجد ذلك القطاع فوق العقد الحدوي للمدخل. وفي نهاية المطاف نجد الشكل A، من الكنيسة المدجّنة سانتياجو دل أزبال بطليطلة (ق13)؛ كما أدخل هنا هذه الواجهة، التي رأيناها في الفصل الثالث، إذ هو معط جدل ونقاش، فمن جانب يمكن أن تكون صدى لواجهة لأحد المساجد المحلية



كبير في أن تكون هذه العمارة قد حددت معالم طريق جيد جاءت على أجنحة الجص الذي جرى إثراؤه فجأة في الفترة السابقة على عصر بني نصر، خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. تعود مرة أخرى إلى الأبواب الحجرية في كل من الرباط ومراكش، وما يهنا في هذا المقام هو إبراز بعض المفردات ضمن النقوش الكتابية وهي «الجنة» طبقاً لما ورد في القرآن الكريم؛ فهذه الأبواب يطلق عليها «باب الجنة»، وقال عنها تويرس بالباس إنها أقواس النصر. وهناك بعض الباحثين اليوم الذين استندوا إلى لفظة «الجنة» وأشاروا إلى أن الأبواب ترمز إلى «جنات عدن» بدرجاتها وحدائقها، وهنا اعتقد أن صوراً مثل هذه ليست إلا أعواد بخور أو مدائح أو مفاهيم دينية أخرى تستخدم للإعلاء من شأن أعمال ذات جمالية رفيعة اتخذت مرجعية لها أقواس النصر عامة أو أقواس المسجد الجامع بقرطبة أو على شاكلة الباب المؤدي إلى مسجد المهدية (فيما يتعلق بالزخرفة الموحدية بعامة أرجع إلى الخلاصة التي أوردناها في اللوحات المجمة 20، 25، 28، الفصل السابع من كتابنا: «العمارة الإسلامية في الأندلس» عمارة القصور، وكذلك إلى النقوش الكتابية في الفصل التابع من الكتاب نفسه).

في إطار التشفيف الموحدية المتعلق بالمساجد نلاحظ، بشكل تدريجي، بعض الشطحات التي تدل على الاستمرارية أو الرجوع إلى التوجه المرابطي الثري، وهذا ما أوردته في اللوحة المجمة 46-2؛ 1؛ تاج من الجص، تقليد للتهجان الحجرية، (ق10، 11)، في مسجد الكتبية، الذي نجد فيه، بشكل استثنائي، نقشاً كتابياً في الحلية المعمارية المحدبة equino مثلاً هو الحال في تاج عمود في الجعفرية، غير أن أغلب تهجان الأعمدة في هذا المسجد تظل صارية من أي زخرف، 2، 3، 5، 6 رغم أنها ذات جمالية تشكيلية رائعة، انتقلت إلى التهجان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر وتركزت أساساً في غرناطة. ينسب تاج

العمود الذي يحمل الرقم 4 على قسبة عدية بالرباط، من الحجر، وهو يستلهم تهجاناً أخرى من منار مسجد حسان بالرباط. يتم الحفر في تهجان الأعمدة الشديدة الصقل من خلال خطوط غائرة (من 7 على 11 و 14، 11 من المسجد التونسي توزور). نجد أيضاً أن السقفة رقم 12 هي من السقفات المميزة وقد ظهرت في قرطبة، كما أنها بارزة بوضوح وكأنها منبثقة من زخرفة أكثر تعقيداً، وفي هذا المقام نجد الموضوع رقم 13 وهو الخاص بمقد المحراب في مسجد توزور، حيث يلاحظ أنه كثير العناصر الزخرفية بشكل نرى فيه الأسلوب «المتكامل» الذي عليه عقد الباب الشمالي في صحن المسجد الجامع في إشبيلية؛ في الإطار نفسه نجد الزخارف الجصية المتفرقة في مسجد حسان بالرباط، 15، 16، 17، 18، 19، 20 (خ. كانه): نجد الأكانتوس يرجع إلى أصول من عصر الخلافة وعصر المرابطين، بينما السقفة ذات الطرفين والمدنية المصحوبة بالدوائر، منبثقة من الفن المرابطي ولو أنها غير جيدة الإخراج، والشيء نفسه بالنسبة للسقفات أرقام 21، 22، من الجص، التي ظهرت في قرطبة. هناك إذن دمج الأكانتوس والسقفات الملساء والتخريم بالحفر، على نمط عقد الباب الشمالي لصحن المسجد الجامع في إشبيلية، وعلى شاكلة زخرفة جصية في مرسية (ناهارو بالاثون). كما تكثر العناصر الخاصة بالنقوش الكتابية الكوفية، ومن الأنماط المهمة رقم 23، من مسجد تيمال، «لا إله إلا الله»، وهناك نقش آخر لاحق في مسجد فينيانا في ألمرية، 26 (ث. بارثو): ينسب رقم 24 إلى قسبة عدية بالرباط، من الحجر؛ ثم نجد رقم 25 من نجفة من الممدن في مسجد القرويين بفاس جرت صناعتها في عصر الموحدين، في بداية القرن الثالث عشر، وسوف يكون هذا الشكل أساسياً بالنسبة للزخارف الفرناطية طوال ذلك القرن؛ ومن هذه الأشكال كلها يمكن استخلاص الشكل 28، أي المقد المفصص الذي تداخل مع لفظ الجلالة «الله»



الجنوب، ثم يصف لنا الباحث المذكور البرج على النحو التالي: هو برج مشيد من الآجر له نوافذ ذات عقود توائم مطموسة في واجهات البرج وهي عقود حدوية ومفصصة تضم تحتها مزاغل مستطيلة. أما المخطط فهو مربع، 3.25م للضلع، و من الداخل نجد السلالم ذات أسقف على شكل قباب نصف أسطوانية متدرجة تعبط بالعمود الذكر المربع والمصمت؛ أعلى البرج يتوج بشريط أفقي وأمس يقع بين اثنتين من الحدائر من الآجر، وهو مثال جيد على مثذنة صغيرة ترجع إلى القرن الثاني عشر أو بدايات القرن التالي.

أما بالنسبة لتوجه المبنى المذكور فإنه بذكرنا بكنيسة سان سباستيان بطليطلة التي كانت مسجداً اتجاهه نحو الجنوب، ثم جرى فرض الاتجاه الشمالي عندما تحولت إلى كنيسة، وعندما نتحدث عن دار العبادة كما وصلتنا (لوحة مجمعة 47: 2، 7 و لوحة 49: 1) نجد أنها ذات عقود نصف أسطوانية مع ارتفاع في درجة المهل بدلاً من العقد اليدوي الحاد للمساجد الموحّدية، بمعنى أنه لو كان العقد الحاد موجوداً لما فهمنا عبارة «تكاد المنايات البارز تتلامس»، بمعنى أن يُدرك جيداً أن العقد الحدوي الكلاسيكي ذا المركز الواحد ليس من العناصر المعتادة في المساجد الموحّدية المعروفة. ومن هنا فإن تورس بالباس يرى عملية إعادة الارتفاع إلى المبنى التي قام بها خوسيه مورينو مناسبة (لوحة مجمعة 47: 8)، وهذا المؤلف هو أيضاً صاحب المخطط A، خير أن المقد غير الشديد الانحناء ليس أمراً استثنائياً في الفن الموحّدي، إذ نراه في أبواب الأسوار العضرية، (ق12)، في شمال أفريقيا وفي إسبانيا، في قسبة بطليوس، وسور لبله (دائرة ويلبه)، ورأيناها أيضاً في الباب المردوم وواجهة مسجد الباب المردوم بطليطلة، هذا إذا لم نذكر التوافذ الخاصة بالعمارة الدينية التي نراها بوضوح في واجهات المعاريب خلال القرن الثاني عشر.

طبقاً لما نرى في الزخارف الجصية الأندلسية التي انتقلت إلى مساجد أو أضرحة قاهرية (27) وخصوصاً ضريح الإمام الشافعي (1126م)، إضافة إلى مبان أخرى ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر (كروزويل). هذه العقود المتضافرة مع النقوش الكتابية سوف تفرض نفسها في صورة شبكة أو وحدة متكاملة على الزخارف الجصية خلال عصر ما بعد الموحّدين، (ق13، 14)، ابتداء من الغرفة الملكية في سانتو دومينغو دي غرناطة. وإيجازاً لما سبق يمكن القول بأن الزخارف الجصية الموحّدية التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر أخذت تعتمد عن مبدأ التقشف الذي رأيناه في تيمال ومسجد الكتبة، وتمثلت بداية هذه الانطلاقة في المسجد الجامع في إشبيلية، ومسجد حسان بالرباط ومسجد توزور بتونس. في الرباط نجد أبواب سور المدينة وهي باب قسبة عدية وباب الرواح (1184 - 1198م) وباب أغناو بقسبة مراكش (1188م).

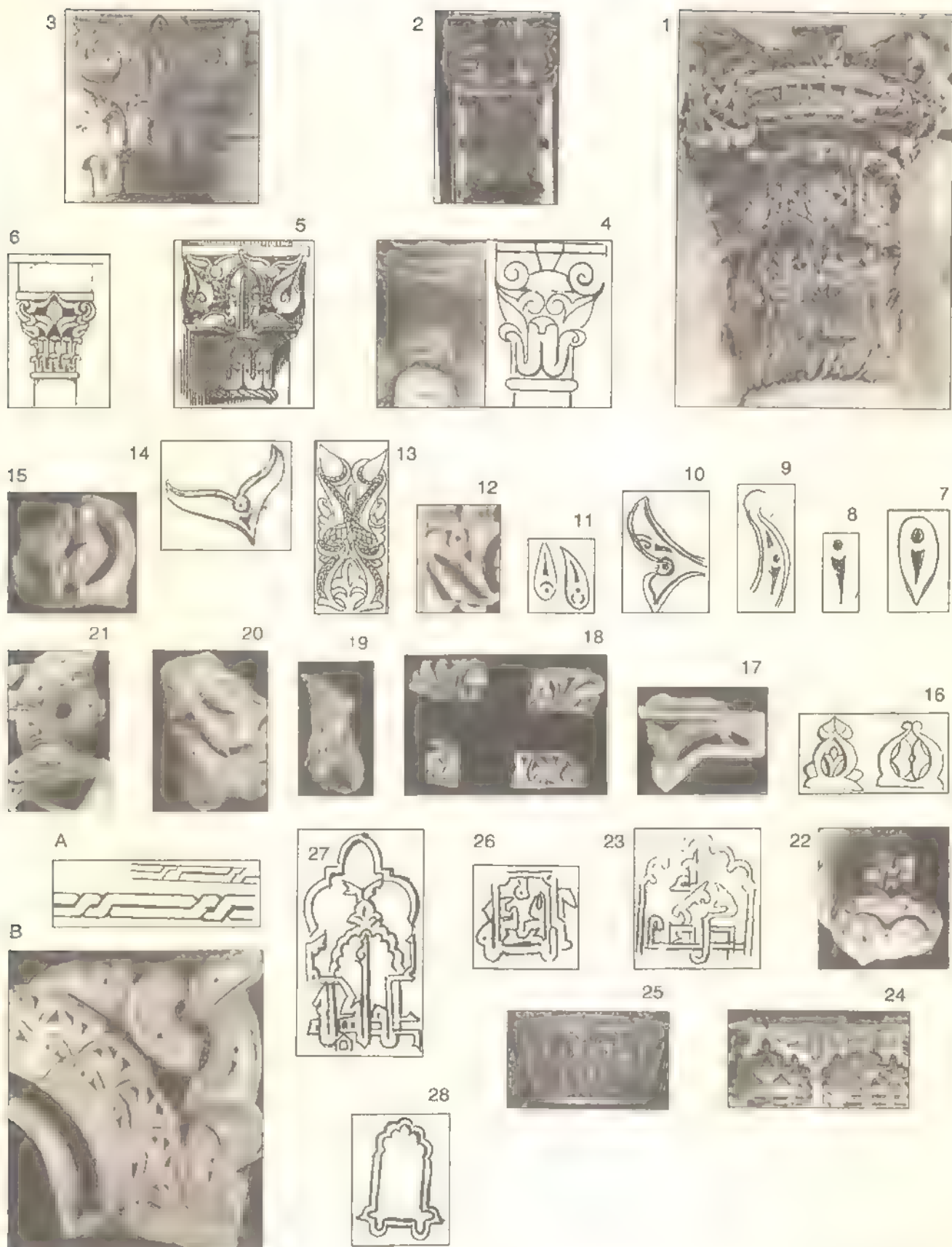
مسجد Cuatrohabitats (السكان الأربعة)

نجد هذا المسجد في قرية بويويوس Bullulos دي لاميتاثون، القريبة من إشبيلية (هذا المسمى Cuatrohabitats يعني السكان الأربعة). ولا ندري منذ زمن المسيحيين منذ متى كان يستخدم كنيسة صغيرة حتى أيامنا هذه (لوحات مجمعة 47، 48، 49)، ويصفه تورس بالباس بأنه مصلى متواضع مكون من أروقة ثلاثة متصلة ببعضها من خلال عقود خمسة مرتفعة الانحناء بعض الشيء تتكئ على أكتاف مربعة؛ ويبدو أن هذه العقود كانت على شكل حدوي، وقد جرت معالجة المنايات البارزة لتلك العقود في العصر الحديث، ويضيف ذلك الباحث أن اتجاه المبنى غير عادي إذا ما قارناه بدور العبادة المسيحية خلال العصور الوسطى، ذلك أن المذبح يقع إلى الشمال وإذا ما كان المبنى مسجداً فإن المحراب يجب أن يقع مكان باب الدخول الحالي، نحو



في طوابق متتالية، ولكل هذه المقود طينها المشترك، وهو عبارة عن صورة طبق الأصل، مع بعض التحرير، من النوافذ المزدوجة في الخيرالدا، وما بقي لها هو العمود الأوسط، إضافة إلى أنها مطموسة ولها اثنان من المزائل، في كل نافذة، الأمر الذي يضيف على المئذنة طابعاً يميل أكثر إلى الريفية بدلاً من الطابع الحربي؛ ولما كانت المئذنة صغيرة جرى اتخاذ المزائل لإدخال الضوء بدلاً من النوافذ المفتوحة في الخيرالدا، غير أن هذه الأخيرة تضم المقد المقتصر وممه المزعل في النوافذ السفلى، مثلما هو الحال بالنسبة للأبراج المدجّنة في مليلة. ومن المستعذات، الزوايا المشطوبة في المخطط الداخلي مثل الأجياب، وذلك لمزيد من صلابة المبنى، أما من الخارج فلا زالت تُرى الفتحات الخاصة بالسقالات ما يسهم في إضفاء المزيد من الريفية على المبنى وهي من الداخل فتحات أسطوانية. تتسم الفتحات المذكورة، أو الفجوات، في مسجد Cuatrohabitاس (أو السكان الأربعة) بأنها ذات طابع استثنائي في العمارة الإسبانية الإسلامية، وليس الأمر كذلك في الفن المدجّن في كل من مليلة وأرغن، فالأبراج المدجّنة الإشبيلية لا توجد فيها هذه الفجوات في الواجهات الخارجية، سيراً في هذا على نموذج الخيرالدا؛ ويلاحظ أن النوافذ في الواجهات فيها بعض الخل، الذي نجده في نوافذ الخيرالدا وكذلك في المآذن الكبرى مثل الكتبية والرباط، وعلى هذا فإن منارة مسجد Cuatrohabitاس (أو السكان الأربعة) لا بد أنه كان مبنى وسطاً بين الخيرالدا وبين منارات متواضعة في إشبيلية لا شك أنها كانت تقتصر إلى نوافذ ضخمة. عندما نتحدث عن الجديد نتوجه النظر إلى القطاع الأملس الذي يتوجه طابق المنار وهو يقع بين شريطين بارزين، ولا بد أن هذا كان من الأمور المعتادة في المنارات الثانوية في إقليم الأندلس، ومن أمثلة ذلك ما نراه في أماكن أخرى مثل مئذنة المسجد الرئيسي بقصبة عدية بالرباط وكذا في رباط تيم.

عندما نتناول المئذنة (لوحة مجمعة 47: 1، 2، 3، 4، 5)، أخذين في الحسبان أبعاد المسجد الذي لا تزيد مساحته عن 130م² نجد أنها صغيرة، إذ يبلغ طول ضلعها 3.25م وسمك حوائطها 0.44م وطول ضلع العمود المركزي 0.90م وعرض السلم 0.75م، وللسلم قباب صغيرة متدرجة نصف أسطوانية، من دون قباب صغيرة في الوسط، أي في بسطة السلم مثلما هو الحال في منار المسجد الكبير في القيروان، مع وجود نماذج بين هذه وتلك مثل مئذنة مسجد قصبة شريش، وفي غرناطة نجد مئذنة سان خوان ومئذنة مسجد أرشيث بملقة، وهذه المئذنة للمسجد الأخير، ومعها مئذنة سالارس، كانتا بمثابة مآذن مثل مئذنة شريش التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر أو بداية الثالث عشر. أما بالنسبة لتدرج القباب (6) فإننا نجد أمامنا سابقة هي مئذنة المنارة الأموية القرطبية لسانتا كلارا؛ وكان السلم يؤدي مركز الطابق الذي يوجد على السطح مثلما هو الحال في الخيرالدا، لكن برج مسجد Cuatrohabitاس (أو السكان الأربعة) يصل إلينا دون طابق المؤذن الذي ربما لم يكن قد شيد على الإطلاق، الأمر الذي يمكن ربطه بمنار رباط تيم بالمغرب، إضافة إلى مثال آخر في البلد المعاور، في Sale. في تلمسان نجد برجاً منفزلاً زانت قمته (لوحة مجمعة 22: 2 الفصل السادس في هذا الكتاب). تحدثت سلفاً في هذا الموضوع في البند المخصص للمنارات في الفصل الأول من هذا الكتاب، وربما تدخل في هذا مئذنة سان خوسيه والمئذنة المسماة «توريانا» بفرنالة طبقاً لرسم لهيلان يرجع إلى القرن السابع عشر؛ واستناداً إلى رسم يرجع إلى القرن الثامن عشر، نجد أن المئذنة الصغرى للمسجد المجاورة لصحن ماتشوكا بالحمراء لا تضم الطابق الثاني (لوحة مجمعة 28: 3 من الفصل السادس)؛ نجد أيضاً أن النوافذ ذات المقود المتوائم الحدودية العادة التي تدخل في تبادل مع تلك الأخرى ذات المقود المفصصة (خمس فصوص)



لوحة مجمعة 46-2:

زخرفة موحدة ترجع لعام 1163م وحتى بداية القرن الثالث عشر.



عشر، بفض النظر عن المسجد الجامع بإشبيلية، كانت هناك كثرة من دور العبادة الإسلامية في الأحياء وأنها كانت لا تقل عن 64 مسجداً، غير أن هذه المساجد أخذت تختفي تدريجياً من الساحة طوال النصف الثاني من القرن الثالث عشر؛ غير أن بعضها قاوم، ولكن لزم من قهسبر، في شكل كنائس مرتجلة وقد أضيف إليها مذبح (أنجولو إنجيت)، وسرعان ما تحولت مآذنها إلى أبراج أجراس. ووصل أوج هدم المساجد في الزلزال الذي وقع عام 1356م، فقد أدى، بحسب لويك دي أيبالا، إلى تدمير الكثير من مباني المدينة، وعلى أرض تلك المساجد أقيمت دور عبادة ذات مخططات جديدة وضخمة وهي مباني تتسم بأنها تتبع الفن القوطي الذي فرضه ألفونسو العاشر، ومع هذا كانت ترفرف ظلال المسجد الجامع، الذي لم يتجاوزه أي مبنى آخر وخاصة بالنسبة لرمزه الأكبر وهو الخيرالدا. استخرج خوليو جونثا لث من «ديوان الخطط» لإشبيلية نماذج مهمة مثل هذه: «مسجد في حي سانتا ماريا، ومساجد أخرى في أحياء سان ماركوس وسان بدرو، إضافة إلى زاوية، كما ترك فرناندو الثالث مسجداً في وسط المدينة للمسلمين، وأعلى مسجدين لليهود ليكونا معابد يهودية، أما الباقي فقد أعطاها للكنيسة حيث تحول الكثير من هذه المباني إلى كنائس. ومع ذلك بقيت بعض المساجد، وبالنسبة للكنائس الجديدة التي يبلغ عددها 21 والتي أطلق عليها الكنائس المدجّنة، باستثناء الكاتدرائية وكنيسة السليادور، لم تسجل أطلال مساجد فيها. وقد أزيل من تلك الأولى حائط الصدر، فلم يبق إلا المنارات ذات العقود، فقد تحولت، مثلما حدث في طليطلة، إلى أبراج أجراس وكانت الخيرالدا في هذا هي النموذج، وجرى تقليد نوافذها حرفياً في أبراج سانتا كاتالينا وسان ماركوس وأومنيوم سانتكتوروم، وهي ترجع إلى تاريخ ليس سابقاً على القرن الرابع عشر. نقرأ أيضاً في «حوليات» ثونيجا أن بدرو الأول أعاد بناء كل من كنيسة سان ميغل وأومنيوم سانتكتوروم وسانتا ماريئا وسان

عندما نتأمل الأجر نجد أنه أكثر سمكاً والمونة عبارة عن خط غائر في الوسط، وهذا ما نجده أيضاً في الخيرالدا؛ لهذا السبب، ولسمات أخرى جرى تحليلها نجد أن المبنى يتسم بالقوة رغم صغر حجمه، وكان الدخول إليه يتم عبر باب ذي عقد شبه حدودي، جرت عليه يد الترميم كثيراً، ويقع الباب في الواجهة الجنوبية الأمر الذي يساعد على جعل القبلة في منطقة المدخل للمئذنة، كما أن وضعها خارج المقر الخاص بالبازليكا يذكرنا بأبراج أخرى منعزلة، عربية أو مدجّنة أنشاء المقدين الأولين من القرن الثالث عشر في تونس، ومن ذلك مئذنة مسجد القصبة، والهواء؛ وربما كانت المئذنة جزءاً من صحن ذي مخطط غير منتظم وله حوائط افتراضية، أما بالنسبة لأبعاد المئذنة، من دون الطابق الثاني فقد تمت برفع المقاسات ووجدت 3.25م عند القاعدة X 14.50م ارتفاعاً، أي أن النسبة تتراوح بين 4/1، 5/1 الأمر الذي يؤكد الفكرة الخاصة باستبعاد بناء طابق المؤذن، ومع هذا يرى المعماري ب. جوزياريان دائماً أنه كان قائماً، بناء على عملية إعادة تصويره للمبنى، حيث يضع فيه، أي في المئذنة، قبة هي اختراع محض، مع إضافة شرفات مستننة حادة بالنسبة للمتابعين، وبناء على كل ما سبق نقول إن هذا المبنى المتواضع الكائن بالقرب من أبواب إشبيلية، ربما كان مسجداً ولم يكن مبنى مدجّناً، شيد خلال السنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، وربما مع بدايات الثالث عشر كما يمتد تورس بالباس.

الموروث الموحدي في إشبيلية المسيحية،

قدمت في بداية هذا الفصل بانوراما للعمارة الإشبيلية وسلّطت الضوء على الحوار المستمر المتعلق بالنوافذ الخاصة بالمنارات والأبراج المسيحية التي جرى بناؤها في المدينة بين نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن التالي. وأشارت إلى أنه خلال القرن الثاني



خيستوسو، استناداً إلى وثائق اطلع عليها ترجع إلى عام 1253م أنه كان هناك مسجد أو رباط غير بعيد عن باب قرمونة حيث شيدت هناك، خلال القرن السادس عشر، كنيسة أطلق عليها سانتا كروت دي جبروزاليم. وحتى تتمكن من العثور على أطلال إسلامية موثوق منها في الكنائس المسيحية، سيراً في هذا على طريق تورس بالباس، علينا أن نلجأ إلى دور العبادة المتواضعة في محافظة إشبيلية مثل البلاطات المركزية لكنيسة حصن ليهريخا، وسان ماتيو دي قرمونة وكنيسة وادي الكنار (لوحة مجمعة 5: 2، 3، 6) وهذه كلها قدمتها على أنها ربما كانت صورة طبق الأصل لمساجد موخدية، بما في ذلك الأكتاف المستطيلة التي أحياناً ما نراها مشتمة، ودائماً ما نرى الأجر هو المادة الدائمة. وبالنسبة لنمطية المياني الإشبيلية نجد انمكاساً لها في اللوحات التي يضمها كتاب «أناشيد العذراء» للملك ألفونسو العاشر، حيث نجد الملامح العربية لها وبداية ظهور التوجهات المدجّنة.

نعود مرة أخرى إلى الأبراج المدجّنة التي تحمل ملامح الموروث الإسلامي، وهنا يؤكد أنجولو أنهجت أن مخططات الأبراج تضم المود الأوسط على الشاكلة نفسها (سان ماركوس وسانتا مارينا وسانتا كاتالينا وسان بدرو)، ونرى في بعض هذه الأبراج قباباً صغيرة مشطوفة، ومثمنة، مكونة من نصف أسطوانة مدبّبة ولا شك أنها استلهم للمارة الإسلامية. نجد أيضاً أن برج سان بدرو، الذي شيد فوق قبة، رغم أن أنجولو أنهجت يعتبره قديماً، إذ نجده أيضاً في برج سانتاجو دي ملقة، وفي هذا المقام نشير إلى أن برج سان سياستيان دي رنדה يضم في الأسفل غرفة مقبية، ربما كانت مخصصة لاجتماع أفراد من كبار رجال المجتمع وهذا ما تؤكد اليوم بعض الأبراج المنارات في موريتانيا اليوم. هناك أبراج أخرى ذات سلالم حلزونية وربما كانت تتوافق في هذا مع تأثيرات مسيحية، ومع هذا نرى ذلك النموذج في منار مسجد السليبادور الذي شيد في

رومان؛ ويرى تورس بالباس أن كنيسة سان رومان قد شيدت أثناء حكم ألفونسو العاشر عشر. كما سبق أن أشرت إلى أن هذه الكنائس كان يُزال منها حائط المصدر وكان يتم تقليد الأجر الذي يوجد في الخيرالدا، ولكن بشكل سيء، حتى تكون له الأبعاد والقدرات الزخرفية نفسها، وظل ذلك سائداً في أغلب الأبراج والرفارف الخاصة بالكوابيل modillones ذات البروفيل المتعدد الخطوط والشرافات المسننة العادة. أما القطاع العلوي الذي يتوج الطابق الأول والمكون من عقود صغيرة فتجده في سان ماركوس فقط؛ وعندما تتحول الخيرالدا إلى مصدر أساسي ودائم للإلهام بالنسبة للأبراج الإشبيلية فإن هذا يدعو إلى التفكير في أن المنارات الصغرى بالمدينة كانت قد زالت من الوجود مع بداية القرن الرابع عشر، وربما جرى استلهاً بعضها في الأبراج الجديدة، غير أن هذه الأخيرة، ذات نمطية النوافذ التي تقسم بالتححرر عن الأنماط السابقة، لا تقدم دليلاً على تصور وجود منارات مختلفة عن الخيرالدا.

عندما نتأمل بانوراما المدينة مع بداية القرن السادس عشر، من خلال نموذج خشبي لخورخي فرنانديث أمده لحامل الأيقونات في المذبح الكبير بالكاتدرائية (لوحة مجمعة 2: 2)، يمكن لنا أن نميز مؤنثتين ليس إلا، وهما مكوّنتان من طابقتين الأعلى منها أصغر من الأسفل، والنوافذ بالطريقة نفسها ولها عقود مزدوجة متراكبة في الطابق الأول طبقاً للنمطية التي عليها الخيرالدا ولمنار مسجد Cuatrohabitats (أو السكان الأربعة)، غير أن نموذج الخيرالدا ضعيف للغاية فيما يتعلق بالعناصر الزخرفية؛ وإذا ما كانت هناك بعض دور للعبادة الإسلامية حتى ولو كانت أماكن للرباط، في المشهد الحضري حتى تاريخ متقدم فهذا ليس له أهمية خاصة طبقاً لجومث راموس، هذا إذا ما كان الجزء الثالث من «حوليات» ثونيجا ذا مصداقية؛ فحتى زمن بدرو الأول كان هناك الكثير من المساجد على حالها المتواضعة الذي كانت عليه منذ البداية. ويقول



المقام يمكننا أن نشعر ونقول، كما كتب جومث راموس، إنه يمكن إطلاق مصطلح «المدجن» على مبنى مسيحي ليس له إلا نافذة أو عدة نوافذ ذات طابع عربي.

لوحة مجمعة 50 و لوحة مجمعة 51، برج

سان ماركوس. يرى تورس بالبأس أن بناءه ليس قبل عصر ألفونسو العادي عشر. المخطط مربع والمود الأوسط على الشاكلة نفسها وشكل البرج يوحى تماماً بأنه كان مثذنة؛ السّم له قباب متدرجة مشطوفة ومثمنة وقياب مرآة وبيضاوية (انظر الرسم 2، 3، 7 هي اللوحة المجمعة 25). وهناك احتمال كبير في أن هذا المخطط يرجع إلى مثذنة مسجد مهم من مساجد الأحياء، وكذلك النوافذ التي تقع في شارع واحد في الوسط في الواجهات الأربع للبرج، غير أن العقود تعتبر صورة حية للنوافذ المزودة في الخيرالد، ومما العقد المقصص أو ذو السناثر يحيط بمقدين توأمين من العقود المقصصة من ذوات الأعمدة في الوسط؛ يلاحظ كذلك أن طبلات العقد العلوي مزخرفة بالتوريفات الجصية بدلاً من الأجر المقطوع الذي نراه في طبلات عقود الخيرالد؛ ومن العناصر البارزة أيضاً التأثيرات الواضحة لمنازل مفترضة موحّدية، ويتجلى ذلك في العقد الأسطوانية في مفاتيح العقود التي انتقلت من إشبيلية إلى الأبراج الطليطلية المدجّنة ومما الأرفنية، ولم يكن ذلك قبل القرن الثالث عشر. كما نجد أن نمط النافذة المزودة يظهر في الجزء العلوي للواجهتين الغربية والشرقية في برج سان ماركوس؛ أما في الأسفل فتجد الواجهة الأولى تضم عقداً فريداً رائع الإخراج (لوحة مجمعة 50: A)؛ وهو عقد مقصص ذو تجميدات من الطين المحروق مثلما هو الحال في الخيرالد، إضافة إلى عقد آخر في العمق حيث تضم الفصوص سعفات مزدوجة ذات طابع موحّدي واضح، وهذا نموذج نراه قبل بناء البرج الإشبيلي، في الزخارف الجصية في مرسية (ق 13-12) وفي أوند

عصر الإمارة. أما المنحدر الصاعد بدلاً من السلالم فلم يجد صدًى في إشبيلية اللهم إلا في برج سانتا ماريا دي سان لوكار لامايور، والذي ربما كان مثذنة جرى تحويلها إلى برج أجراس بعد ذلك. من خلال هذه التماذج الأولية نبدأ مراجعة الأبراج الإشبيلية ونوافذها التي تتفق أكثر مع نموذج الغيرالد أو أنها جاءت من مآذن مساجد الأحياء التي زالت من الوجود، وفي هذا المقام نذكر منارة مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة)؛ ويمكن أن تكون هناك اتجاهات وخطوط متوازية مع منارات مساجد الأحياء في مدن أخرى من مدن الإسلام؛ وعموماً نشير إلى أن العناصر الزخرفية في واجهات تلك المساجد، وخصوصاً الرئيسية منها، هي نفسها التي نجدها في الغيرالد، ويمكن أن تكون هناك مآذن مزخرفة فقط من واجهتين، ويمكن أن تكون هناك أخرى مزخرفة في واجهة واحدة، ولا نعدم أيضاً مآذن ملساء تماماً من الخارج باستثناء بعض النوافذ أو المزاحل التي تحيط بها عقود، لكن هناك قاسم مشترك بينها جميعاً وهو قطاع العقود الزخرفية المطموسة أعلى الطابق الأول، وفي حالة غياب هذا الشريط أو القطاع نجد نوعاً من الحاجز الأملس الذي يسهل به شريطان بارزان وهذا ما نجده في مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة). وأحياناً ما نجد ذلك القطاع مزخرفاً بالزليج، وهذا اتجاه معتاد نجده في منارات فاس خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر. هذا النوع من الحوار الثري الذي دار بين الخيرالد وباقي المآذن الأخرى من خلال النوافذ يمكن أن يقودنا إلى افتراض مماثل في طليطلة، فقد كانت مثذنة المسجد الجامع بهذه المدينة نقطة الانطلاق للأبراج اللاحقة بعد عام 1221م و 1227م، وإذا ما كان هذا الافتراض سليماً في مدينة طليطلة علينا أن نعيد النظر فيما يتعلق بأبراج بلمونتي وأتيكا في إقليم أرغن، فلكل واحد منهما طابقان الأول أكبر من الثاني من حيث المخطط، وهذا نقل عن مثذنة محلية زالت من الوجود لسنا ندري ما هي، وفي هذا

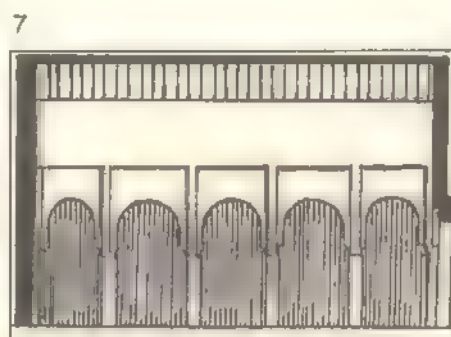
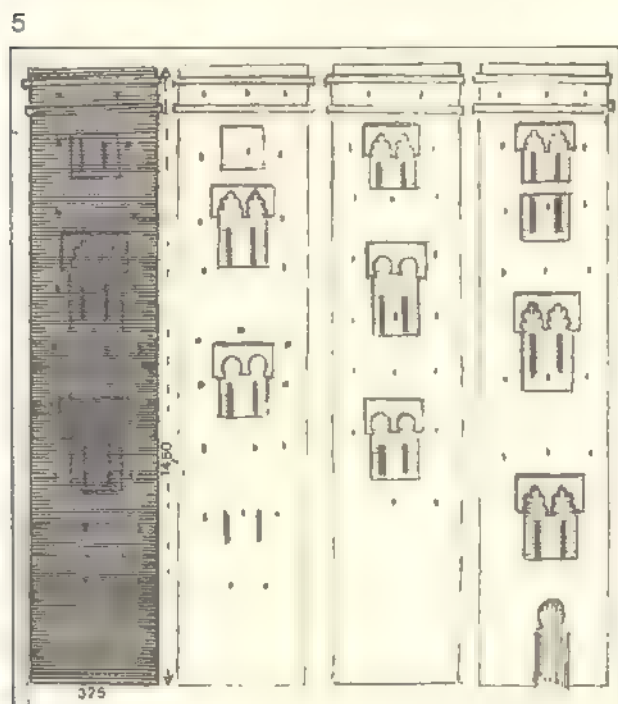
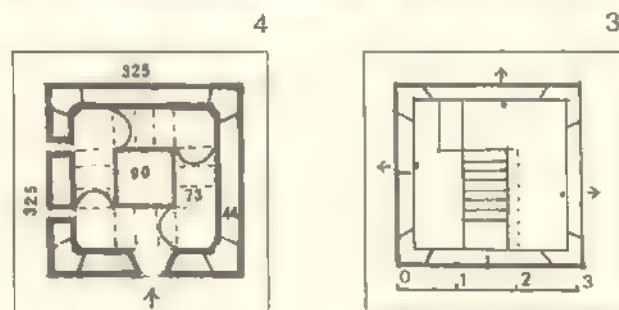
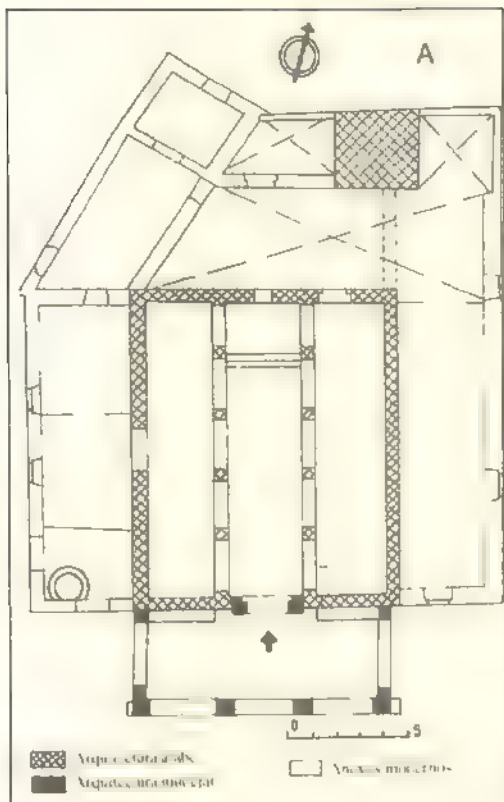


ولو أن نمطية البناء والفن الذي يطبق في النوافذ في هذه الأبراج المسيحية في المدينتين، ظلت تسيطر على النمطية المحلية للفن الإسلامي الخاصة بكل واحدة؛ وعلى أية حال فإنها جميعها ترتبط بمشاكل متشابهة فيما يخص التسلسل التاريخي في حاجة إلى حل، إذ نجد أن كلاً من برج سان رومان دي طليطلة وبرج سان ماركوس في إشبيلية قد شهدا في مرحلة تاريخية هي نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر. يبدو أن الواجهة الحجرية القوطية لسان ماركوس تدفعنا إلى نسبة المبنى إلى القرن التالي غير أن الأفريز هو «موحد» مائة بالمائة (B) كما نرى نوافذ في الجهات الأربع، الغرب والشرق والشمال والجنوب، ففي الشمال نجد ما تضمه اللوحة المجمعمة 51 وهي عبارة عن صورة قديمة قبل عملية الترميم، وهي الشكل الذي يوجد في الجانب الأيمن. أما المخطط والرسوم الثلاثة للنوافذ في اللوحة المجمعمة 50 فهي لتورس بالباس؛ والشكل A هو أكثر حقيقة في الصورة A.

لوحة مجمعمة 52: برج أومنيوم سانكتوروم؛ شيد بفن بالمقارنة بالبرج السابق، لكنه يميز على الموروث الموحد، وبنائه أقل عناية، أما الشيء الذي يلفت الانتباه في واجهاته الأربع فهو الشوارع الرئيسية المزخرفة مثلما هو الحال في الأشرطة الجانبية التي نراها في الطابق الأول للخيرالدا، والمقود المتعددة الخطوط المطموسة والمستمرة في الجزء العلوي في إطار من المعينات، كما نرى في داخل هذه الوحدات سمات متقاطعة من الطين المحروق متناغمة مع النموذج A والنموذج 1-A في الخيرالدا الذي أشرت إليه في حينه؛ وإذا ما اتفقنا على ارتباط هذا الشريط من المعينات، في الشارع المركزي، بالمآذن، فإن النموذج المتخذ سوف يكون ما عليه مسجد حسان بالرباط؛ وفوق هذه الأشرطة نجد نافذتي برج الأجراس ذوات المقود الحدودية الحادة بعض الشيء وغير

وهي المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة. وبناء على ما نراه في هذه النوافذ الجميدة الإخراج وذات التقنية العربية الخالصة نقول إن العرفاء الذين قاموا بالتصميم كانوا من المورو الخاضعين للمسيحيين، وهذا درس ينبغي أن نضمه في الحساب عندما نتأمل الفن المدجن الطليطلي وكذا عندما نرى برج سانتا كاتالينا دي إشبيلية. يدهي الطابع الموحد الذي عليه نوافذ سان ماركوس، وبلي ذلك وجود قطاع العقود الزخرفية المفصصة أو المتعددة الخطوط المتقاطعة فيما بينها والتي تتوج الطابق الأول، ومع ذلك يساورنا الشك في ما إذا كان الطابق الثاني، الذي أضيف بعد ذلك بزمان، قد حل محل آخر ذي مخطط صغير على شاكلة مثمنة جرت تهيئتها لتكون برج أجراس، وهذا هو الاحتمال الأقوى؛ غير أننا نستغرب أن نرى مثل هذا الإحلال أيضاً في برج كنيسة أومنيوم سانكتوروم (لوحة مجمعمة 52)، غير أن الطابق المخصص للأجراس هنا يندمج تماماً مع الطابق الأول مثلما هو الحال في الأبراج الطليطية، وبذلك نخرج بخلاصة بدهية تقول إن برج سان ماركوس كان ذا بناء يشبه الجرس، وربما مُدّم بسبب زلزال، وإذا ما كان ذلك الزلزال هو الذي وقع عام 1356م فإن ذلك يعطي مساحة للاعتقاد بأن البرج محل الدراسة قد شهد قبل ذلك العام بزمن. هناك مؤشرات مهمة تقيد بأن برج سان ماركوس لم يكن مفاراً، فبض النظر عن أنه ملتصق بمبنى الكنيسة، كما توجد بعض التيجان التي جرى نحتها، بعضها ذا طابع قوطي، قام بتحليلها تورس بالباس، وكذا بعض الأعمدة الصغيرة ذات الحلية المعمارية نصف الأسطوانية، من الآخر، التي توجد في بعض النوافذ وهذه كلها لا علاقة لها بالفن الموحد.

من ناحية أخرى يمكن أن نضع في الحساب اعتبارات ثانوية وهي ما إذا كانت عملية تحويل البرج من منار إلى برج أجراس قد بدأت في طليطلة قبل إشبيلية. وهذا ما نميل إليه لأسباب تتعلق بالتسلسل التاريخي،



لوحة مجمعة 47
مسجد Cuatrehabitas (أو السكان الأربعة) في إشبيلية.



2



1



4



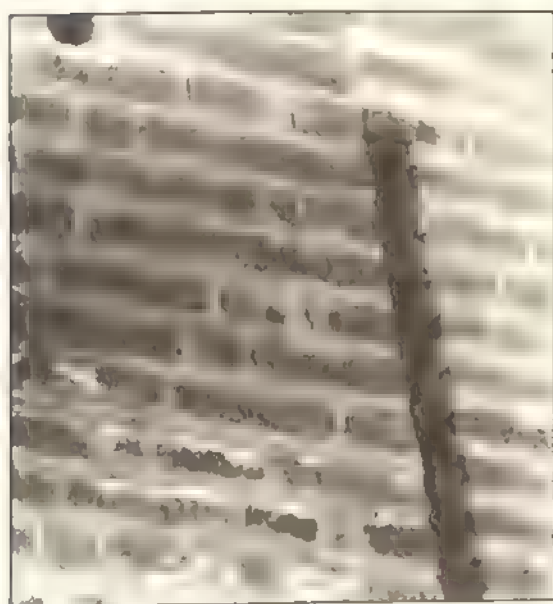
3

لوحة مجمعة 48:
مسجد Cuatrohabitاس. المئذنة.

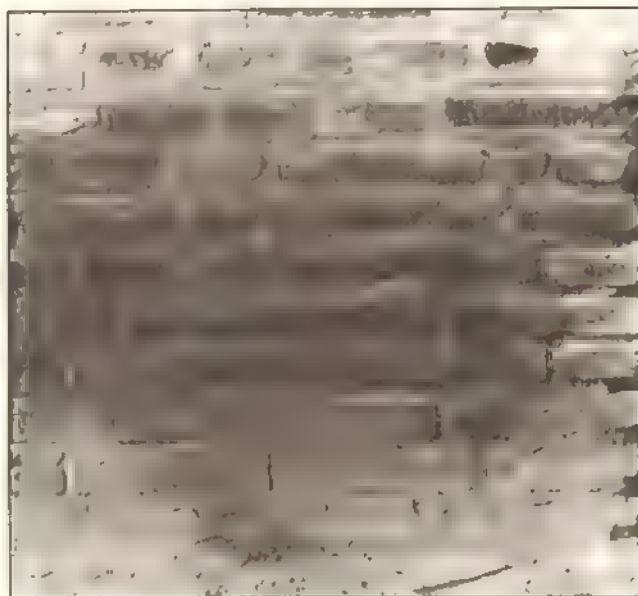


1

3



2



لوحة مجمعة 49:
مسجد Cuatrohabitas. المئذنة.



الأجراس كما هو. حيث أضيفت «قبة» مربعة المخطط من الآجر، وللبرج وزرات من العجارة وتتوجه، من أعلى، شرافات ذات مستنقات حادة مثلما هو الحال في صحن المسجد الجامع الإشبيلي، ويلاحظ أن توزيع العقود مختلف في الواجهات الأربع، وربما لهذا يصبح البرج بعيداً عن المنارات المحلية. ولما كانت العقود منبثقة من عقود الخير الدا فإن أغلبها هو العقود المفصصة، المديبة ذات الفصوص الخمسة، سواء كانت بمفردها أو ثنائية، ويضم هذا الصنف الأخير طناً عاماً وعقدة أو ميماً في المفتاح؛ غير أن المقعد الأكثر أهمية هو الرقم (3) الذي يمكن اعتباره صورة طبق الأصل من نافذة في الخير الدا (لوحة مجمعة 29؛ 6)؛ هناك عقد آخر يتجاوز كونه عقداً مديباً ليصبح بيضاً (5) وهو عقد له سابتان، إحداهما في الخير الدا بينما الأخرى في مسجد مرتولة الموحدي (البرتغال). وبالنسبة «للقبعة» المشار إليها نجد المقعد الحدي الحاد يتكرر ويضم تحته مزاًغل (8)، ويتكرر في البرج (9)؛ أما في المذبح الصغير للكنيسة هناك عقود ذات فصوص خمسة مديبة على شكل خطاطيف (6) سيراً في هذا على ما نجده في بعض عقود الخير الدا (لوحة مجمعة 29؛ 7) كما نراها أيضاً في سان ماركوس. تضم واجهة البرج (2) مجموعة من ثلاث نوافذ مطبوسة على مستويات مختلفة، وهذا برهان على أن هذه العقود الإشبيلية تحاكي المنارات ولكن بدرجة كبيرة من الحرية، ومع هذا فإن الشكل العام للعقود هو على نمط الخير الدا بالكامل.

لوحة مجمعة 54؛ من 1 إلى 4 برج سانتا مارينا، وهي كنيسة يرى جومث راموس أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، مكونة من بلاطات ثلاث، كما أن البرج جرت إقامته بعد ذلك إلى جوار المبنى، في المقدمة، وبالتحديد بجوار بلاطة «الإنجيل» (1). أما الجرس المنوذج بالشرافات المسننة الحادة فله

الحقيقية، ويحيط بها طنف غائر، وخاص بكل عقد، ذو شكل طليطي واضح. وهناك أيضاً رفرف أو رفارف ذوات كوابيل تسير على الشاكلة الموحدة التي نجدها في صحن المسجد الجامع في المدينة. أما بالنسبة للنوافذ فتجد أن واحدة منهما تطل على الشارع وقد جرت عليها يد الترميم وأعيد بناء النافذة الداخلية. تتسم النافذة التي توجد في واجهة الكنيسة (5) بالثراء الفني، وإذا ما استثنينا بعض التفاصيل فإنها تذكرنا بصورة النوافذ في الطابق السفلي، الواجهة الشرقية، للخير الدا (لوحة مجمعة 29؛ 7)؛ يتميز العقد الكبير متعدد الفصوص الذي نراه في هذا المبنى الأخير ليكون عقداً حدياً حاداً، أما العقد الداخلي فهو مفصص مديب مثل عقود أخرى في قاعدة الخير الدا، لكنه غير ذلك في منار الرياض. تزين الطبلات أطباق نجمية من الزليج المزجج والملون مثلما هو الحال في الطابق الثاني من برج الذهب، وهذا نموذج لم نجد له مثيلاً حتى الآن في المنارات، أو الأندلسية منها على الأقل. رأينا في شمال أفريقيا أشربة من التكسيات في الأجزاء العليا لكل من منار الكتبية ومنار مسجد القصبة بمراكش، ثم بعد ذلك يظهر زليج في طبلات عقود مآذن تلمسان وفاس التي ترجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ وهنا ليس من المستبعد إن كان هناك هي إشبيلية منارات فيها هذا الصنف من الزخارف، وهذا ما يمكن أن نستنتجه من الزليج الذي يوجد في أبراج أرغن الذي يبدو أنه ذو أصول أندلسية ترجع إلى القرن الرابع عشر وليس إلى الثالث عشر. يلاحظ أن نمط النافذة في كنيسة أومنيوم سانتوروم (5) يشبه جزئياً نوافذ كاستيخا دي ثلهره Talhara في بلدة «بناء قسوم» (8)، وقد درسها تورس بالباس على احتمال أنها نماذج موحدة.

لوحة مجمعة 53؛ برج آخر يتسم بالأهمية في إشبيلية - هو برج سانتا كاتالينا، وقد وصلنا بموضع



خارج الأسوار، وهي كنيسة من أقدم الكنائس في إشبيلية (أنجولو إنيجث)، وقد ظل البناء الرئيسي لها المشيد بالأجر وبطريقة فيها عناية واضحة قائماً، وفيه عدة نوافذ، غير أن العقود هذه المرة إما مفردة أو مزدوجة، إما حدوية حادة أو مفضضة ذات طنف غائر، ولو أن ذلك دون ازدواجية: نجد الصنف الأول في الواجهة الشرقية للخيرالدا. ينسب المقدر رقم (8) إلى كنيسة سانتا لوثيا وهو ذو خمسة فصوص وملحق قائم الزاوية بدلاً من الشكل الأسطواني في المفتاح، سيراً في هذا على الأسلوب الذي عليه عقود برج الذهب. يلاحظ أن الطنف ذا ثنيات. وإذا ما نظرنا إلى ما عرضناه حتى الآن من مظاهر الفن المدجّن الإشبيلي نجد أن العقد المفصّص غالباً ما يتكوّن من خمسة أو سبعة فصوص منبثقة من العقود الأكثر بساطة في الخيرالدا، ومن المعروف أن العقد ذا الفصوص الثلاثة غير موجود في الخيرالدا، وهو الآن على النسيان. هذه الأعداد من الفصوص كانت من الجوانب الأكثر تقدّيراً في عقود طليطلة، وهنا نجد إضافة عقد مكوّن من تسعة فصوص، نراه في منارات كل من الكتبية ومسجد حسان بالرباط، غير أننا سوف نراه في إشبيلية في برج سان بدرو فقط.

لوحة 55: برج كنيسة سان بدرو؛ يلاحظ أن المبنى الرئيسي من الأجر وفي واجهاته، في المركز، هناك عقود متراكبة، نراها في الواجهة الرئيسية وقد بلغ عددها أربعة وبالتالي فهذه نمطية تم السير عليها بحذافيرها مقارنة بالأبراج التي جرى دراستها؛ ومن حيث المبدأ يمكن ربطه بمآذن لمساجد شيدت في عصر بني مرين في المغرب؛ كما لا يوجد مثل هذا الصنف من الأبراج في طليطلة أو إشبيلية؛ أما في أرغن، فهناك نموذج مماثل يتمثل في برج سانتو دومينجو دي سيلوس في دروكة؛ الطنف ذو التجمّعات موجود في عقود البرج الإشبيلي كافة، وهو طنف العقود العاتقة في النوافذ الرئيسية في الخيرالدا مع وجود الميم أو العقدة في

نافذة يبدو أنها جرت عليها يد الترميم. وفي الأسفل هناك عقود ثلاثة أكبرها أسطوياً وهو عقد يضم عقداً آخر مدبباً غائراً، وما يميز هذه العقود هو أن لكل عقد طنفه المزدوج، على شاكلة ما نرى في الخيرالدا. بالنسبة لموضوع الطنف الفردي في ثلاثة عقود متوالية أو في مجموعة تصل إلى ثلاثة فإننا لا نجده في ذلك البرج (إذ نرى عقدين في أعلى الواجهة الداخلية لباب الففان في صحن المسجد الجامع، لوحة مجمعة 12: 4، وكذلك في منار مسجد الكتبية، وكذلك في برج أجراس كنيسة أومتيوم سانتكوروم). نرى أيضاً مجموعة العقود الثلاثية مع طنفها في قبة الباروديين المرابطية بمراكش ومنارة مسجد تنمال (لوحة مجمعة 42: 9) ومنار مسجد حسان بالرباط (لوحة مجمعة 37: 3-N) وفي إفريز فوق أبواب سور مدينة لبله (لوحة مجمعة 46-1: 7). تضم طليطلة العقود الثلاثية نفسها مع الطنف الفردي في الطابق المخصص للأجراس في كل من برج سان رومان، وسانتو توميه، وقد سبق أن قلت إنهما، في نظري، يتواءمان مع التأثيرات الموحّدية. وإذا ما كانت هذه النمطية من العقود لا توجد في الخيرالدا فإن الأمر يدفعنا إلى التفكير فيما إذا كانت - أي تلك المجموعة - مستمدة من منارات إشبيلية زالت من الوجود، أم لا. إن نسبة برج سانتا كاتالينا للفن المدجّن، بغض النظر عن ضخامته وعن وجود المخطط نفسه بالنسبة للطابقين، إنما تستند إلى أنصاف أبدان الأعمدة التي نجدها في العقود الجانبية وهنا علينا أن نضيف عقداً صغيراً آخر من ثلاثة فصوص (4) رأيناه في واجهة سان ماركوس. هناك جديد نجده في برج سانتا مارينا، على شاكلة ما نجده في عقود أخرى في المدينة، وهو وجود الكتل الحجرية كدعامات في الأركان حتى لارتفاع معين مثلما هو الحال في برج الذهب.

لوحة مجمعة 54، 5، 6، 7: سانتا أنا دي تريانا.



المفتاح. أضف إلى ذلك أن النافذة المزدوجة (3) تجعل البرج قريباً من برج سان ماركوس، إذ يلاحظ في كلتا الحالتين وجود أنصاف أبدان أعمدة، أو مشيدة من الآجر الموضوع على وجهه؛ في هذا العقد، (3) نجد أن حدائر العقد العائق وحدائر النافذة المزدوجة تقع على المستوى نفسه، وقد بدأت هذه السمة مشوارها مع منار مسجد الكتبية، وغير موجودة في الخيرالد. هناك أهمية خاصة للمقود (4) (6) (7) (9)، فأولها مكون من فصوص سبعة يضم تحته عقداً مدبباً دون الاتعناء المرتفع للشكل الحدوي، وهو غير موجود في الخيرالد. وفي منار الكتبية والرباط، غير أننا نشر عليه في ضريح في شالا بالرباط، (ق14)، ضمن الزخارف الحجرية في الواجهة الخارجية الرئيسية؛ والعقد رقم (6) هو شكل مصغر من العقد المتعدد الخطوط في الخيرالد. وهو على ما يبدو العقد الوحيد في إطار الفن المدجن في إشبيلية بينما نراه أكثر من مرة في طليطلة؛ تنتقل إلى العقد رقم (9)، فهو عقد له مقياس مزدوج، إذ إن الأكبر الموجود نحو الخارج هو صورة، على طريقة العقد المسنن العائق الذي نراه في نواخذ الخيرالد، مع الفارق وهو أن المقود الثلاثة في سان بدرو مجتمعة تتفق في أن خط الحدائر فيها على المستوى نفسه؛ وحتى نكون أكثر دقة فإن المسننات في العقد الكبير مماثلة لمسننات في عقد نافذة في الواجهة الغربية من منار الكتبية (لوحة مجمعة 35: 2-0)؛ نجد بعد ذلك رقم (5) ورقم (9)، العقد المفصص المدبب، مثلما هو الحال في واجهة كنيسة سان ماركوس وسانتا كاتالينا، وهذا ما شهدناه وقد انبثق في الأساس في الخيرالد. ومن الطابق العلوي في برج الذهب.

يتسم العقد رقم (7) بأنه ذو أهمية، وهو عقد حدوي يقع تحت عقد مفصص، حدائره على المستوى نفسه وهذا ما لم نره في الخيرالد، لكنه موجود في منار مسجد الكتبية (لوحة مجمعة 35: 4-0، 5-0). نجده أيضاً أن برج سان بدرو فيه هذا النمط من المقود

وهو يمثل السمة الرئيسية وهي أن العقد الخارجي يضم فصوصاً تسعة بدلاً من سبعة نراها في الكتبية، ومعنى أننا نرى في هذا المكان، وليس في الخيرالد، كلا المقدين مجتمعين مما يجعلنا نفكر أنه منبثق من مثذنة أحد المساجد الإشبيلية. من جهة ثانية نقول إن الفصوص التسعة في برج سان بدرو، غير موجودة في الكتبية والخيرالد، لكنها توجد في منار الرباط (لوحة مجمعة 38: 4-N) رغم أن ذلك بدون صحة العقد الحدوي الحاد الداخلي؛ ويقودنا هذا الموضوع بأكمله إلى طليطلة، وقد أشرنا في الفصل الثالث من هذا الكتاب إلى غلبة المقود المزدوجة من الصنف الذي نجده في الكتبية، فالعقد الخارجي من فصوص سبعة (لوحة مجمعة 35: 4-0) كما أن نمط العقد الذي نقوم بتحليله، في سان بدرو، من فصوص تسعة (انظر، بالنسبة للمقود الطليطلية، اللوحة المجمعة 10 في الفصل الثالث)، أخلص من كل هذا إلى القول بأن طليطلة تلقت تأثيرات موحّدية منبثقة من الفن في الشمال الأفريقي والإشبيلي، ويتمثل أبرز ما في تأثير هذا الأخير في نافذة سان بدرو؛ هناك النمط الأول المكون من فصوص سبعة نجده في طليطلة خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر (كنيسة سان رومان والمعمد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا)، أما النمط الثاني فهو من تسعة فصوص، نجده في مذبح مسجد الباب المردوم، وهنا أرى أنه يرجع إلى منتصف ذلك القرن. نواصل حديثنا عن طليطلة لنجد أن العقد المفصص المدبب، من صنف عقود الخيرالد، قائم في برج تابع لديبر سانتا أورسولا، وقد شهدته لأول مرة بالبينيا مارتث كافيرو (انظر اللوحة المجمعة 60: 14، الفصل الثالث)، وربما يتوافق زمنياً مع عقد مماثل في الواجهة الحجرية لقصر تورديسياس المدجن (ق14).

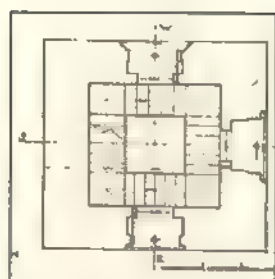
لوحة مجمعة 56، منوعات: 1، 2، 3؛ هي عقود في برج كنيسة سان لورنتو دي إشبيلية، وهي عقود



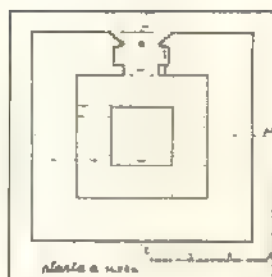
من الأجر في إشبيلية؛ نرى هذا النمط قبل ذلك متمثلاً في شرافات منارة المسجد الرئيسي في قسبة عديّة بالرباط وفي منار المسجد الأبيض بفاس (انظر لوحة مجمعة 5، الفصل الأول). يلاحظ أن النافذة الوحيدة الموجودة في الأعلى تماثل تلك الأخرى الموجودة في الجزء العلوي لكل من برج سان لورنتو وسان ديونيسيوس وسانتا مارينا في إشبيلية، أما النافذة التي توجد في الطابق الثاني، حيث نرى عقداً مديباً يحيط بعقدين توأمين حدييين فتكمن أهميتها في العمود الصغير والحدائر الرخامية الخاصة به حيث إنها قطع قوطية جرت الإفادة منها وكانت في دار عبادة سابقة على دخول الإسلام ثم حل محلها مسجد يرجع إلى القرن الثاني عشر وهو مسجد لازال قائماً حتى الآن ولكن بشكل جزئي. عكس ذلك تماماً هو ما يحدث للأبراج الباقية في إقليم الأندلس، بما في ذلك أبراج إشبيلية، التي لا نرى فيها أية قطعة قديمة أو عربية جرت الإفادة منها مرة أخرى باستثناء الخيرالدا.

لوحة مجمعة 57: برج سانتياجو في ملقة؛ لما لم يكن في إشبيلية برج واجهاته الأربع مزخرفة بالكامل من أسفل إلى أعلى، بالمينيات المصممة من الأجر - حيث نرى ذلك ولكن بشكل مصغر في برج أومنيوم سانتكروم - فإن البرج الملقب، الذي يرجع لمصر متأخر، يرتبط بمثنتين في محافظة ملقة، إحداهما مثذنة أرشيث ومثذنة سالارس، وهما مثذنتان درسهما م.د. أجبار وترتبط المثذنتان بمآذن مسجد تلمسان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (المسجد الجامع سيدي علوي ومسجد ندروما إضافة إلى أمثلة أخرى). ما نستوحشه في بعض هذه المآذن الأفريقية وفي برج سانتياجو في ملقة هو شريط العقود الزخرفية أعلى الطابق الأول، طبقاً لما شهدناه في سان ماركوس دي إشبيلية، لكنه يوجد في مثذنة مسجد أرشيث كواحدة من السمات التي تدل على أصوله الإسلامية، غير أن الزخرفة هذه المرة تتكون من

حدوية حادة بسيطة؛ 4: نموذج لبرج مدجن من النمط الإشبيلي في كنيسة حصن أرائينا (ويليه) وهي عبارة عن تقليد حر للأشرطة الجانبية ذات المينيات في الخيرالدا، ربما إذا ما استقيناه هذا النموذج في ويليه وجدنا أن أحد الأبراج المهمة في إقليم الأندلس هو ذلك الهرج العجري المسمى سان ديونيسيوس في شريش، الذي جرى التفكير عند بنائه في جعله برج طلائع أكثر من كونه برج أجراس (5)، (6)، (7)، وهذا ما يراه أنجولو أنيچث، أتفق هذا البرج خلال القرن الخامس عشر بكنيسة سابقة عليه في البناء؛ وتتركز الأهمية الرئيسية له في الشكل الذي عليه عقود النوافذ، وهو يشبه بعض الشيء ما عليه برج سانتا كاتالينا الإشبيلي؛ وتتوافق نوافذهما، ذات المقد الواحد أو المزدوج، في أن هذا الصنف الثاني من العقود، مثل رقم 4 الخاص بسان بدرو دي إشبيلية، هي عقود مديبة ومطموسة تحيط بها عقود أخرى من فصوص خمسة ومستنقات أو أشرطة ومستنقات في الوسط مثلما هو الحال في رقم (9) في برج سان بدرو دي إشبيلية. ومن العناصر الجديدة المهمة نجد أن الطنف يضم على امتداده سلسلة فيها أطباق نجمية بارزة في الزوايا، وهذه الأخيرة نراها بشكل تنويهي في نوافذ الواجهة الداخلية شمال صحن المسجد الموحد في إشبيلية (لوحة مجمعة 12: 4)، وهي أطباق نجمية مماثلة عملياً لتلك التي نراها في عقد كنيسة «نويستراسنيورا دي إيدرا دي كونستانتيانا» (إشبيلية). هذه العقود التي نجدها في شريش يجب دراستها ومعها عقود أخرى في باب الفيران في صحن المسجد الجامع بقرطبة، الذي هو - أي الباب - إسهام إنريكي الثاني. نجد في نهاية المطاف البرج رقم (8) في المسجد الكنيسة سانتا ماريا دي لا غرناطة في لبله، وهو برج سميك يضم داخله مثذنة لمسجد قديم. ينقسم البرج إلى ثلاثة طوابق من خلال أشرطة أفقية بارزة، أعلاها تتوجه شرافات ذات أسنان حادة ملتصقة بالحواجز، وهي النمطية الممتدة في مباني



E-2

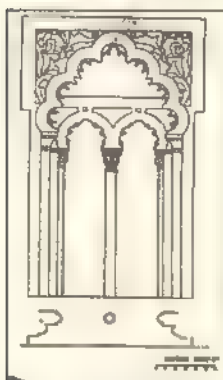
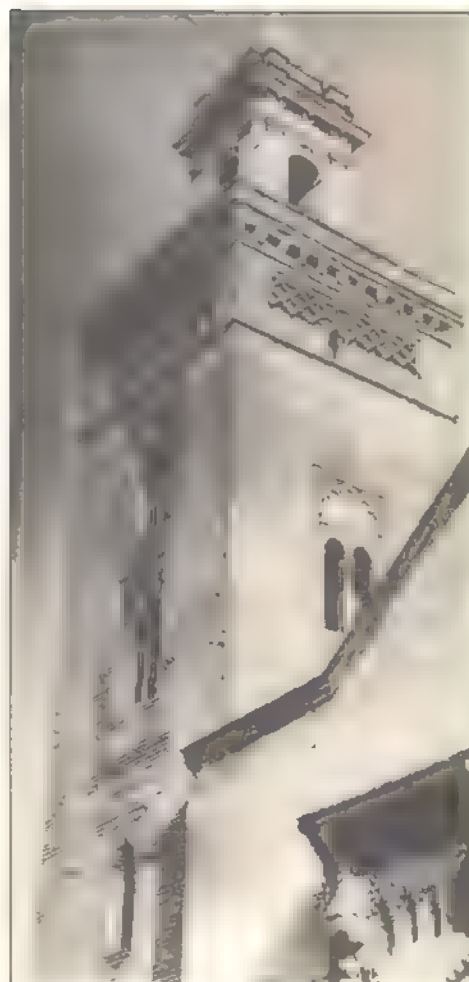


E-1

O-1

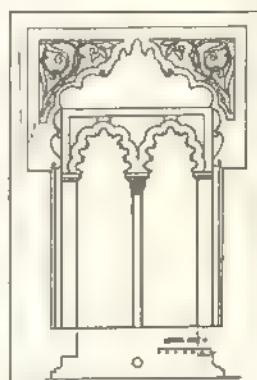


E



A

O-3

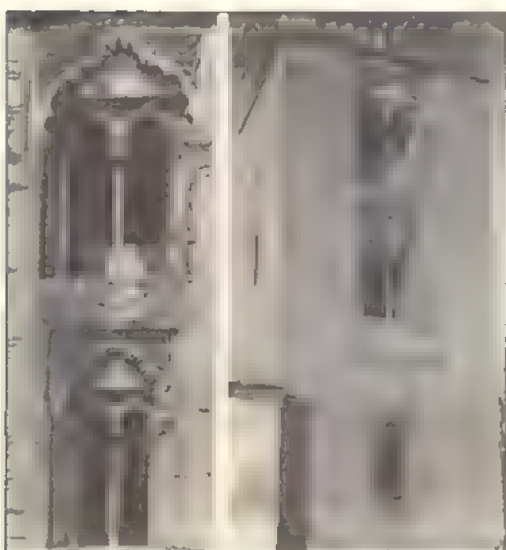
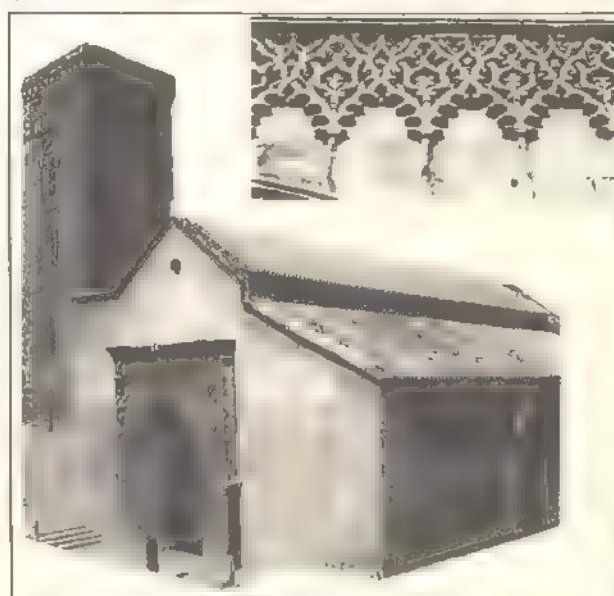


A

O-3



B



O

لوحة مجمعة 50:

كنيسة سان ماركوس المدجنة - إشبيلية.



لوحة مجمعة 51:
برج سان ماركوس في إشبيلية.



عقود جنوبية متقاطعة، وهذا ما نفتقده في إشبيلية، في الكنائس على الأقل. نلاحظ أن باب سانتاجو دي ملقة (3) ذا العقود المدببة والشنبرانات من الأجر يشبه ما عليه باب كنيسة سان بابلودي «حصن القصر» (إشبيلية) (A)، حيث إن طبقات العقود في كلا البابين مزخرفة بالتشبيكات، كما أن الباب الملقى يضم هذه الوحدة الزخرفية من الزليج المزجج.

وتلخيصاً لكل ما سبق نقول إن إقليم الأندلس كان يضم في البداية منارات أو أبراجاً تقوم بدور المنارات، زالت من إشبيلية ما عدا نموذج مسجد Cuatrohabitas (أو السكان الأربعة)، ثم جاءت بعد ذلك الأبراج المدجّنة في باطقة التي سوف تتأخى مع المآذن مثلاً هو الحال في طليطلة، حتى وصل الأمر في أن بعض هذه الأبراج جرى اعتبارها على أنها أبراج إسلامية. في هذا السياق أيضاً نجد الأبراج الأرغنية تسير، حيث هناك تشابه بين ما هو عربي وما هو مدجن، إذ نلاحظ توافقاً في العقود التي تسافر من برج إلى آخر غير أن الرابطة الأساسية لها جميعاً هي تلك المنارات الموحّدية الكبرى؛ كما أن هذا الامتداد الذي يبدأ من هذه الأخيرة، من حيث العقود المتعددة الأنماط في الأبراج المدجّنة، إنما هو واقع ثابت يستحق أن نطلق عليه «الفن العربي المثلثة في إقليم الأندلس كانت ذات استمرارية، من حيث التطور، على يد المدجّنين المحليين، وهنا يمكن لي أن أقامر وأقول إنها، بفضل النظر عن الخيال، ظلت في باطقة حيث نرى مآذن صغرى ذات أنماط مختلفة سواء في المخطط أو شكل النوافذ وهذا ما يؤكد ما عليه مسجد Cuatrohabitas (السكان الأربعة)، وسان خوان دي غرناطة وسان سباستيان دي رنדה ومسجد قصبه شريش ومثذنتا أرشث وسالارس، إذ هما المثذنتان الوحيدتان الباهيتان حتى اليوم في أراضي إقليم الأندلس. وإذا ما كانت المنارات عديدة في إشبيلية، أخذين في الحسبان وجودها في الأربطة

المتواضعة، مثل غرناطة، طبقاً لكتاب الأحباس، فلا شيء يحول دون التفكير في أن الأبراج أو المنارات الإسلامية التي زالت من الوجود ربما تتوافق مع نمطين من أنماط الأبراج أولهما: المثذنة المزخرفة، وثانيهما المثذنة الملساء، وهذا النمط الأخير ربما كان مصحوباً بنوافذ في نهاية الطابق الأول، حسبما نرى ذلك في مثذنة مسجد توزور (تونس)، التي ترجع لعصر متأخر، والمشيده من الأجر مع وزرة من الكتل الحجرية، وقد شيدها أندلسيون هاجروا إلى هذه الأصقاع، كما يمكن أن نذكر في هذا المقام مآذن متواضعة مغربية أقيمت في مساجد صغرى مثل مساجد الروابط (انظر لوحات 5، 6، 7 من الفصل الأول).

1 - الأضرحة:

جرى إثناء الكنائس القديمة في إشبيلية بقياب أضرحة منتشرة هنا وهناك وقد شهدت في زمن لاحق وهي: سانتا مارينا، ضريحان، وسان ميغل وسان بدرو، وبير سان بدرو وسانتا كاتالينا وسان اسثنان والضريح الذي جرت إضافته إلى قاعدة برج سان ماركوس. وهذه الأضرحة تعتبر نماذج لأخرى أندلسية في كل من لبريخا إذ نجد سانتا ماريا دي أولبله، وفي ويلبه نجد ضريح أو مصلى سان بدرو وضريح كنيسة سان بارتولوميه في بيالبا دي أنكور؛ ومن المهم أن نقوم بتقييمها حسب بنيتها: شبه مستديرة، أو بيضاوية، أو مشطوفة أو مضلّمة، وأكثرها لغتاً للانتباه تلك التي تضم زخارف عبارة عن أطياف نجمية وتقوم على أربع مناطق انتقال مشطوفة حيث تتقاطع عقودها مع أربعة أخرى مطموسة توجد في الحوائط الملاصقة (لوحة مجمعة 58)؛ ومن حيث المبدأ نقول إن هذا النمط من القباب (انظر الفصل السادس، لوحة مجمعة 39-1) الذي ترجع أصوله إلى العمارة الموحّدية، رغم أن أصوله الأولى في تونس، كان له دور مهم في الأبواب والأبراج الحربية والأضرحة والأربطة، سواء كان ذلك في



2 - وضعية المصلى الملكي الذي جرى وضعه في المسجد الجامع بقرطبة (لوحة مجمعة 59، 60)،

يمكن القول بأن هذه القبة موحّدية أنشأها مدجنون قرطبيون أو عرفاء نصريون قدموا من غرناطة خلال القرن الثالث عشر، وهذا، في نظري، تناقض، فقد تحدثت عن هذا المصلى على أنه عمل من الأعمال القيمة معمارياً في كتابي «العمارة في الأندلس»، عمارة القصور (الجزء الثالث من هذه السلسلة، «العمارة في الأندلس»)، وقلت: يتجلى الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر في كل من هذا المصلى وفي القصر المدجن ليدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية. وقد أفهم المبنى الأول من هذين في عصر إنريكي الثاني وسط المسجد الجامع بقرطبة، كما أننا ندرس هذا المصلى كجزء جوهري من العمارة الملكية، ففيه من العناصر التي تتوافق مع ماهية القبة الملكية الإسلامية في القصور، غير أن القبة هنا أقيمت في صورة ضريح للملك ألفونسو الحادي عشر، وأسسها ابنه إنريكي الثاني عام 1372م، بعد وفاة أخيه غير الشقيق بدرو (1369م) غير أن الرغبة في إقامة القبة في هذا المكان واستخدامه كمدفن كانت بناء على إرادة والده طبقاً لما ورد في الوصية، وبالتالي فإن فكرة المصلى كانت ثمرة حب ما هو عربي عند الملك الذي انتصر في معركة سالادو Salado، ونفذ الوصية ابنه بالاستعانة بالفنانين الذين ينسبون إلى نفس عائلة العرفاء الإشبيليين الذين تولوا زخرفة «صالة العدل» وقصر بدرو الأول في ألكاثار دي إشبيلية. نحن إذن أمام ملك (ألفونسو الحادي عشر) يمي ويوصي بأن تدفن جثته في ضريح أوقية قام ببنائها عرب، وهذا تقليد أمين لما قام به أبو الحسن في شالا بالرياض. أقيمت في هذا المصلى، وبشكل فيه اتساق من أعلى إلى أسفل، تلك القبة ذات الأوتار على الشاكلة التي كانت عليها في عصر الخلافة مع بعض الإضافات التي ترجع إلى العصر الموحد المتأخر، مثل زخارف المقرصات والعقود المفصصة والمقود

الشمال الأفريقي أو في أرض إقليم الأندلس والبرتغال. كما أن الاحتمال كبير في أن بعض هذه المباني ذات الطابع الديني - ربما كان بعضها على شاكلة ما نراه في مصلى أسونثيون في لاس أوليجاس ببرغش، ومصلى بلين بطليطلة - كانت توجد في إشبيلية القرن الثاني عشر، وربما كانت هذه النماذج المثل الذي حدثت حذوه المصليات أو الأضرحة المدجّنة؛ ويلاحظ أيضاً أن هذه الأخيرة شهدت كثرة وتعقيداً مكوناً من العناصر الزخرفية الهندسية في بطن المقد، وكانت تتسم في بداية الأمر بأنها أطباق نجمية من ثمانية أطراف، بسيطة، حتى وصلت إلى الشكل الذي نشهده في مصلى سانتا مارينا ومصلى لاما جدينا، يليها اثنتان فشتاليان أصولهما أندلسية وهما القبة ذات الأوتار في «مصلى دوراد» (المصلى الذهبي) في قصر تورديسياس المدجن، والمصلى أو الضريح الذي يوجد في دير لاميجورادا في أولميدو، ولا شك أن اليد العاملة في هذا وذاك إشبيلية، ذلك أننا لا نجد في طليطلة نموذجاً يوضع في الحسبان خلال القرن الرابع عشر. إن اختفاء القبة أو القباب من صدر المسجد الجامع الموحد في إشبيلية يحول دون أن نعرف فيما إذا كان نمط القبة محل التعليق كان موجوداً في المسجد أم لا؛ وعلى أية حال فإن القباب الإشبيلية الأكثر تعقيداً، ذات مناطق الانتقال الأربع الفعلية، إضافة إلى ثمانية تكملية توجد فوقها، منوه بها في القبة ذات الأوتار في المسجد المرابطي في تلمسان ومسجد تازا المريني، حيث تقع كلتا القبتين أمام المحراب، وكذلك الأمر في القباب المضلمة في الحمراء خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر. هُتّم بإدراج بعض الأمثلة المعروفة من القباب الإشبيلية في اللوحة المجمعة 58: 1، 2، 3؛ مناطق انتقال لقياب أندلسية: 4؛ حصن لبريخا، 5؛ مصلى ماجدالينا؛ 6؛ مصلى لايبداد دي سانتا مارينا؛ 7؛ مصلى سانتا كاتالينا.



أموية فيما هو بنيوي، ونصفها الآخر موحدى استناداً إلى التشبيكات والمقربصات) يمكن أن تكون صدًى لقباب المقربصات التي ربما كانت في المسجد الجامع في إشبيلية خلال القرن الثاني عشر.

أضفت في كتابي «العمارة الإسلامية في الأندلس: عمارة القصور» قائمة تضم الموضوعات الزخرفية الجصية كافة في المصلى، أعيدها اليوم في اللوحة المجدمة رقم 60 في هذا الكتاب. وقد كتبت آنذاك قائلاً: «إن وجهة النظر هذه (أي وجهة نظر أو نظرية كل من جومث مورينو وتورس بالباس) تتوارى إذا ما نظرنا إلى هذه التأثيرات النصرية خلال القرن الثالث عشر على أنها مجرد أصداء غرناطية تنوص في إطارها الزخارف الجصية المدججة الإشبيلية كافة خلال القرن الرابع عشر. ومن ناحية أخرى، نجد في ذلك المصلى بدهية الأصداء الموحدية وهي هنا بدرجة أكبر بكثير بالمقارنة بالزخارف الجصية النصرية خلال ذلك القرن، وهي - أي هذه الأصداء الموحدية - ثمرة التغفل الذي كان عليه الفن الموحدى في الزخارف الجصية المدججة الإشبيلية منذ بداياته الأولى، إضافة إلى التقهقر، على المستوى الأسلوبى، الذي نشهده في هذا الفن - الزخرفة الجصية - على مسرح العمارة الملكية لكل من الملك ألفونسو العاشر عشر والملك بدرو الأول؛ وفي إطار ما ستسمح به الدراسات في مستقبل الأيام نجد أن بعض جوانب الفن في عصر الخلافة في قرطبة والعصر الموحدى تنفذ إلى الفن المدجج وتفتح

المتعددة الخطوط والنصف أسطوانية وذات الستائر؛ أما في الحوائط فقد جرت الزخرفة بوضع وحدات من المعينات من الطراز الموحدى والنصرى والنقوش الكتابية الكوفية والأشكال النصفية للأسود الرابضة سيراً في هذا على الأسلوب «الطبيعي» الطليطلي؛ هذه الخلاصة الفريدة للفن الإشباني الإسلامى والمدجج التي سجلت بهذه الفخامة في المصلى الملكى في تليخ مبكر إنما تقريباً من تعريف ماهية الفن أو العمارة المدججة؛ وحقيقة الأمر يمكن تصنيف هذا المصلى، وكذا المعابد اليهودية الطليطلية التي ورد ذكرها، على أنه مبنى إسلامى، ومع هذا فهو عمل مدجج ينسب إلى زمنه، (ق14)، وحتى نفهم الفن المدجج علينا أن نضع في الحسبان هذا المصلى الفريد».

هذه الكلمات التي أوردتها تلي نظرية جومث مورينو، التي قال بها أيضاً تورس بالباس، والتي تقيد بأن المصلى هو ثمرة مرحلتين زخرفيتين، حيث الجزء العلوى يرجع إلى القرن الثالث عشر، أي في عصر الملك ألفونسو العاشر، مع إسهام أو مُحَقَّر نصرى، أما الجزء السفلى فهو الذي نمثر فيه على نص يشير إلى عام 1372م، وعلى الأسلوب الطليطلي الذي هو من إسهامات إنريكي الثاني. وعموماً فقد ظلت هذه النظرية قائمة ووردت في أبحاث لاحقة حتى يومنا هذا؛ غير أنه بناء على تحليل الزخارف الجصية كافة في المصلى خرجت باستنتاج يقول يفيد المصلى كله كان ثمرة زخرفة مرحلة واحدة خلال عصر الملك إنريكي الثاني. وقد دخل في إطار هذا التحليل بعض المباني المدججة المعاصرة والفريدة أيضاً ومنها قصر تورديسياس وصالة المدل وقصر بدرو الأول في الكاثار دي إشبيلية وكذلك معبد الترانستو اليهودى؛ ولا نستبعد في هذا السياق أصداء الفن النصرى في الحمراء. نحن إذن أمام توليفة أو خلاصة الفن الإشباني الإسلامى والفن المدجج الطليطلي مع لمحات بارزة من الفن الموحدى متطورة بالهداهة. وقد أشار تورس بالباس إلى أن القبة ذات الأوتار (نصفها ذو أصول



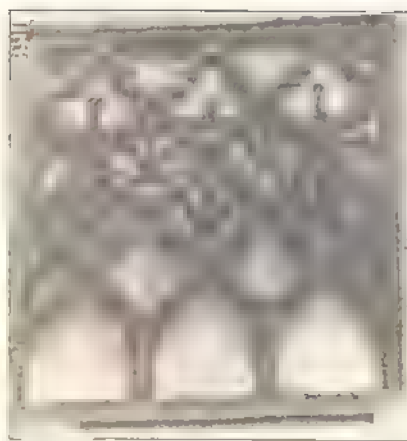
المجال أمام تكهنات محيرة تتعلق بهذا التوجه إلى القديم؛ وإذا ما نظرنا إلى هذه العناصر من هذه الزاوية وسلطنا الضوء عليها فإننا نجد أن مباني مدجّنة، أو جزء منها، تجري نسبتها زمنياً إلى القرن الثالث عشر، بينما هي في واقع الأمر ترجع إلى النصف الثاني من القرن التالي وهذا ما نجده في القبة الملكية في قرطبة.

كنت قد عرضت بعد ذلك لمحتوى اللوحة أو القائمة الخاصة بالرسوم بالنسبة للمصلى: 1، 2، 3، 4، 4-1: هي أنماط لمعينات ذات أصول موحدية لكن شكلها غرناطي؛ 1، 2: من الجزء العلوي للمصلى، أما الأجزاء الباقية فهي من القطاع الأسفل، 1-2: القطاع الأسفل؛ 5، 8: شريك به أكانتوس، أسلوب مدجّن؛ 6، 6-1: سلسلة، أسلوب مدجّن متأخر، في الجزء السفلي؛ 6-2: شريط مدجّن إشبيلي، الجزء الأسفل؛ 7، 8: سلاسل مدجّنة من سمات القرن الرابع عشر، 9-2: نمط من السمات المزدوجة في القطاع العلوي؛ النمط 9-3، 9-0 من زخارف جصّية خارج المصلى، (ق13، 14)؛ 9 - 1: تتويج به ثمرات الأناناس المزدوجة في الجزء العلوي والسفلي، ويرجع في أصوله إلى الأسلوب الموحدى «المليبي» في الزخارف الجصّية النصرية والمدجّنة، (ق14)؛ 9: أسطوانة ذات طبق نجمي في طيلات العقود في القطاع العلوي؛ 1-12، 12-2: يلاحظ أن حرف S موحدى في منابت العقود، في القطاع السفلي والعلوي (السابقين: 10، 2-3)، موحدية من القرن الثاني عشر، و(4)

مريني يرجع إلى القرن الرابع عشر 11-1: تاج عمود أملس ذي طابع موحدى، يلاحظ أن النصف العلوي والنصف السفلي متواز مع رقم 11 من واجهة قصر بدرو الأول المدجّن في ألكاثار دي إشبيلية، 11-2: تاج عمود في برج سان ماركوس في إشبيلية؛ 13: شريط، حيث يلاحظ أن الجزء السفلي هو من النمط المدجّن الإشبيلي، (ق14)؛ 14، 5: مسنّات (هناك رقم 14 من الجزء العلوي، و 15 من الجزء السفلي وكلاهما من الوحدات الزخرفية الممتدة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر)؛ 16: السعفة مع الأكانتوس، في الجزء العلوي، ولهذا سابقة مباشرة في صالة العدل في ألكاثار دي إشبيلية؛ 17 و 18: القطاع العلوي مع أشكال موازية في المدجّن الإشبيلي في ألكاثار الإشبيلي؛ 19: سمات ذات طابع موحدى، في القطاعين السفلي والعلوي، وهي وحدات معتادة في الزخارف الجصّية الغرناطية وشرق الأندلس خلال القرن الثالث عشر وفي المدجّن الإشبيلي طوال القرن الرابع عشر؛ 20: سعفة مدبّبة غرناطية، توجد كذلك في المدجّن الطليطلي، (ق14)، لكنها غابت عن القبة الملكية؛ 21: نمط من النقش الكتابي لبعض الأنفاذ مثل «البركة» ولفظ الجلالة، في الأجزاء العليا والسفلى، وهي من الوحدات المعتادة في الزخارف الجصّية الغرناطية والمدجّنة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ 22: شريط هجين في الجزء السفلي، 23: وحدة زخرفية هندسية في المنطقة الوسيط بين القطاعين



2



1



3

6



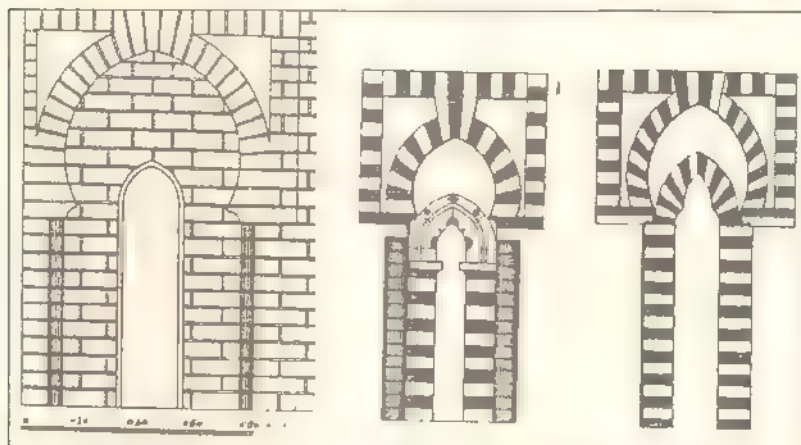
5



4



8



7



لوحة مجمعة 52
الكنيسة المديونة أومنيوم سانكتوروم. إشبيلية



3



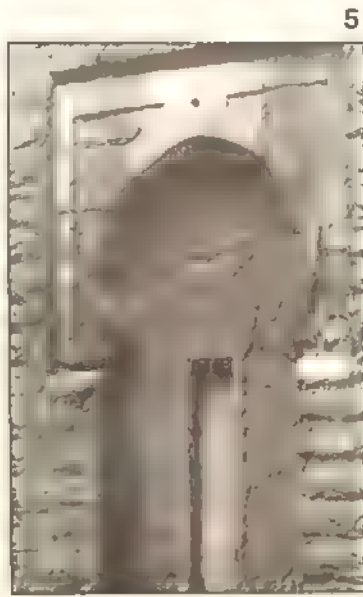
2



1



6



5



4



9



8



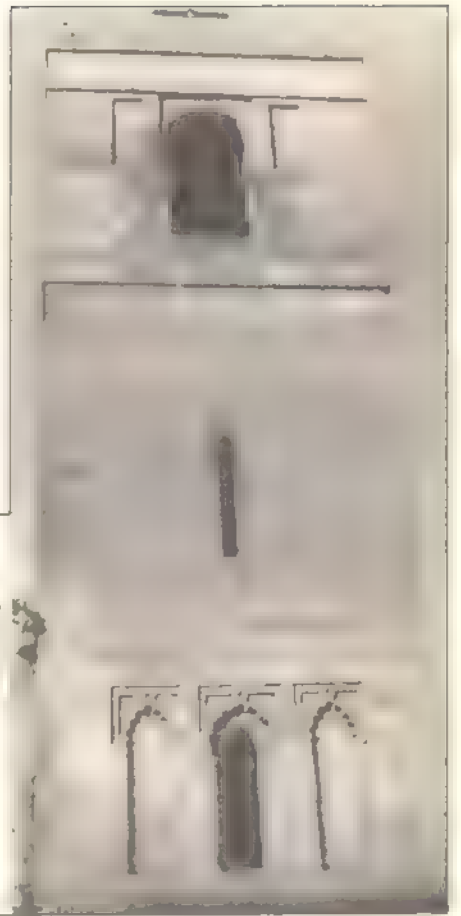
7

لوحة مجمعة 53:
البرج المدجن لسانتا كاتالينا إشبيلية.

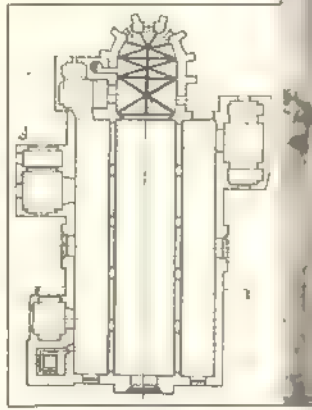


2

1



4



6



5



7



8



لوحة مجمعة ٤٤
الأبراج المدججة: سانتا مارينا وسانتا أنا في شيلية.



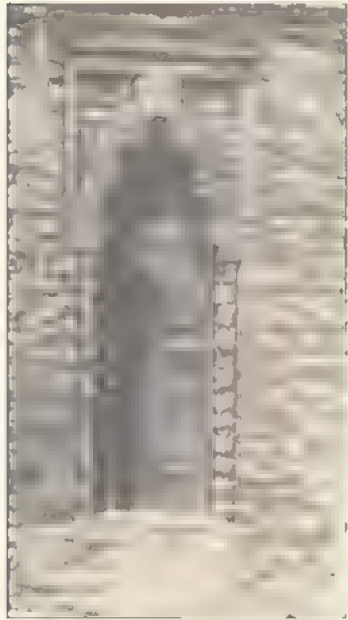
3



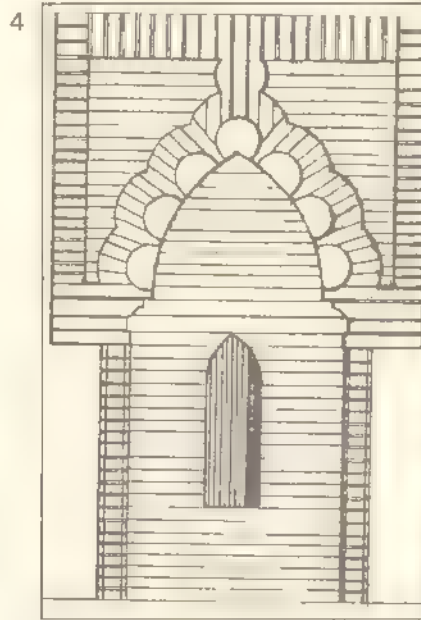
2



1



5



4



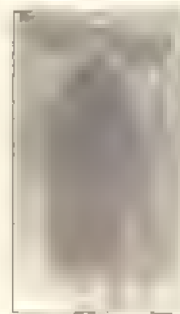
6



9



8



7

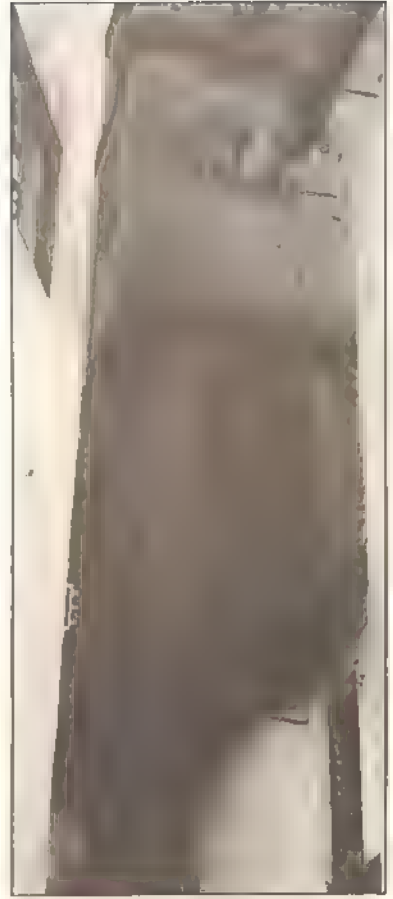


لوحة مجمعة ١٦

برج سان بدرو، المدجج، إشبيلية



جوة معممة (1)
 أبرج مباحة 2 3 سان لوردودي أشسبة 40 من
 حصن آرائينا؛ 5، 6، 7: شريش، 8: لبله.



3

A



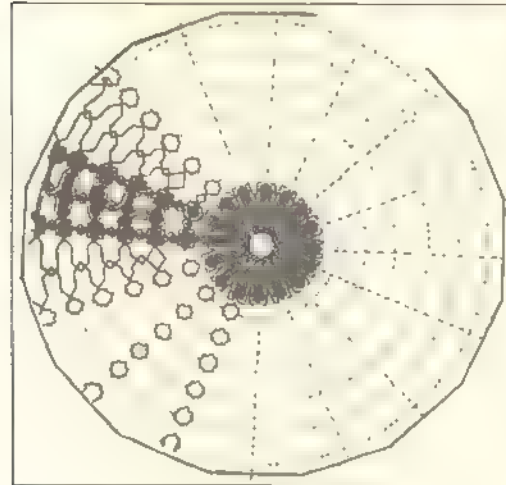
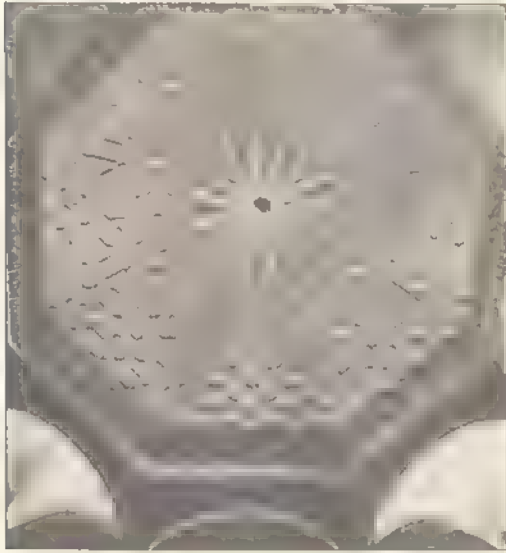
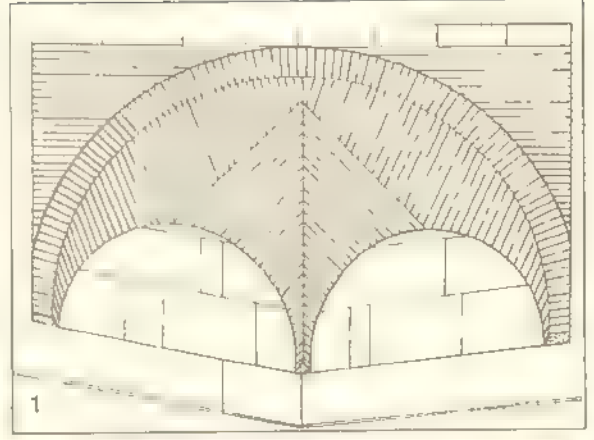
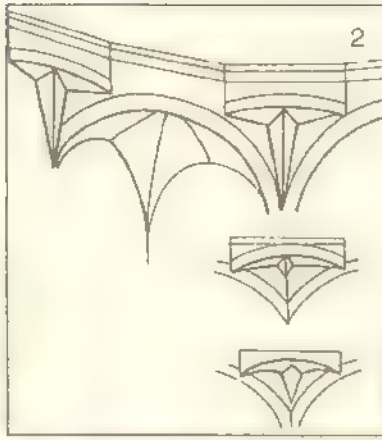
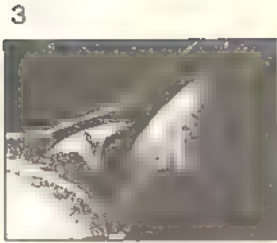
لوحة محممة 57:
البرج المدجن سانتياجو، في ملقة.



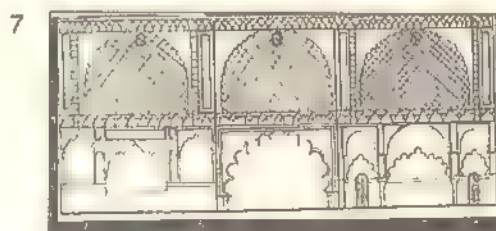
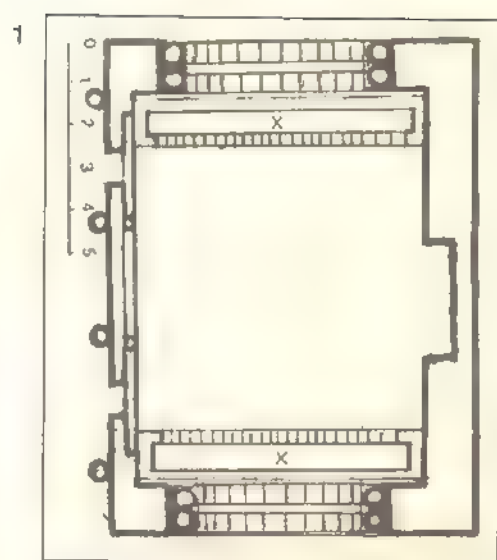
السفلي والعلوي، وهي من الوحدات المألوفة في الزخارف الجصية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر؛ 24: سعة مزهرة، في القطاعين السفلي والعلوي، مألوفة في الزخارف الجصية الفرناطية والمدجّنة (ق14)».

«تتكمّل زخارف المصلّى المذكور بالزخارف التالية التي لا توجد في اللوحة A: إفريز له تنويع علوي، عبارة عن عقود مفصّصة متقاطعة سيراً على الأسلوب المتبع في الخيراندا، وله سوابق مباشرة في صالة العدل في الكاثار دي إشبيلية. B: تشبيكات نوافذ مطموسة في الجزء العلوي ولها تكوينات زخرفية هندسية معتادة في التشبيكات الخاصة بالمباني الملكية المدجّنة، (ق14) (لوحة مجمعة 59: 6) (الكاثار دي إشبيلية، ومنزل أوليا في إشبيلية وقصر آل قرطبة في استجة، إضافة إلى منازل مدجّنة مهمة في طليطلة). C: يضم بطن عقود الجزء العلوي زخرفة نباتية، ذات أسلوب متكامل، موحدية المطابع، وهي منبثقة مباشرة من عقود في قصر بدرو الأول في الكاثار دي إشبيلية؛ D: أفاريز من المقربصات في الجزء الأوسط بين القطاعين السفلي والعلوي (لوحة مجمعة 59: 10)، وهي مختلفة عن الأفاريز التي نجدها في قصر العمراء، ومع ذلك، فلها أشكال موازية مباشرة في الزخارف الجصية الإشبيلية والطليطلية، (ق14). E: أنصاف أشكال أسود رابضة وناثّة، حاملة العقود الكبيرة في الجزء العلوي وهي منبثقة من واجهات الكنائس الإشبيلية خلال

القرن الرابع عشر، ومن أفاريز المقربصات الجصية المدجّنة في طليطلة، (ق13)، 14: F: يد تمسك ببعض النباتات، في المنطقة الوسط بين القطاعين السفلي والعلوي، في إطار الأفاريز العربية وهي مأخوذة من نموذج أو نماذج رمزية معتادة في الزخارف الجصية الطليطلية، (ق14)، وبيئات صحن الوصيفات في الكاثار دي إشبيلية؛ نرى أيضاً التأثيرات الطليطلية في تلك اليد في الزخارف الجصية في العمراء في عصر محمد الخامس؛ G: في الجزء السفلي نجد مجموعة من العقود المتعددة الخطوط وذات السناثر، طابعها موحد، وهي من الموروث الإشبيلي، إضافة على عقد ذي سناثر في المذبح المعاصر، غير أن التأثير هذه المرة هو غرناطي. وحتى نتمكن من شرح هذا الميل إلى «الموحدية» بعد زمن الموحدين، وبالشكل الذي نراه في المصلّى المذكور، لا يسعنا إلا أن نلجأ إلى واجهات قصور تورديسياس، وهي في هذه المرة، من الحجارة (لوحة مجمعة 43: 1). أما بالنسبة إلى النقوش أو الحروف العربية في الزخارف الجصية كافة فإننا نجد أن هذه تضم مفردات مكتوبة بالكوفية مثلما هو الحال بالنسبة للفن المدجّن الأشبيلي ذي الأصول الموحدية. ويمكن للقارئ أن يرجع إلى اللوحة المجمعة 18: 13 في هذا الفصل ليطلع على المزيد فيما يتعلق بالمقربصات في المصلّى الملكي.



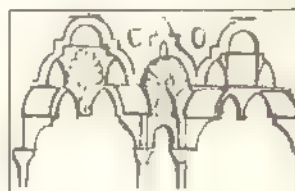
لوحة مجمعة 58.
قباب مزخرفة لمصليات مدججة في إشيلية.



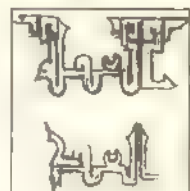
8



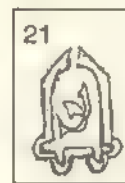
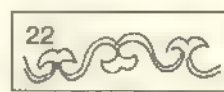
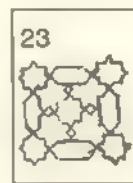
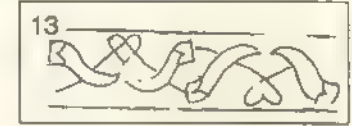
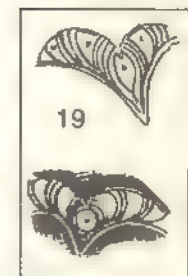
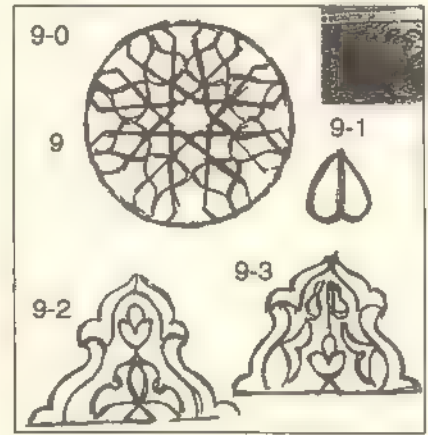
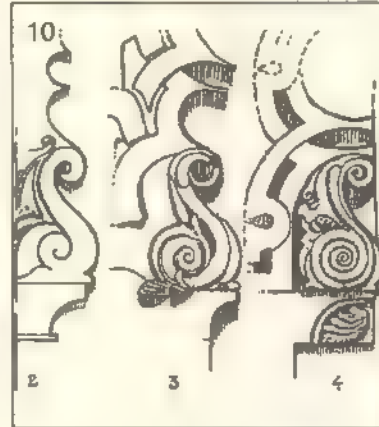
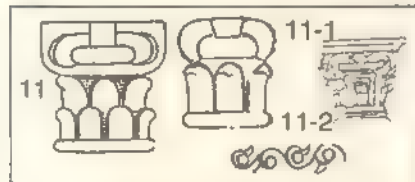
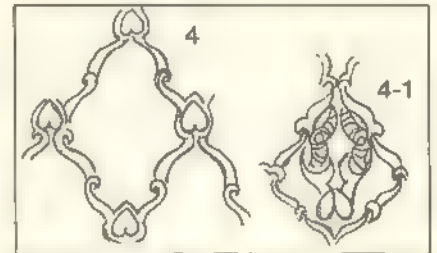
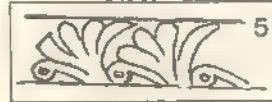
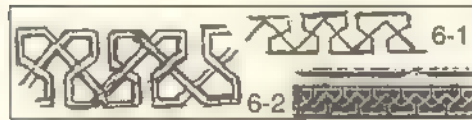
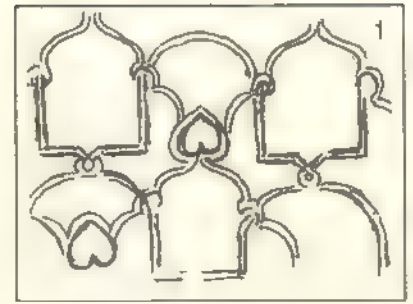
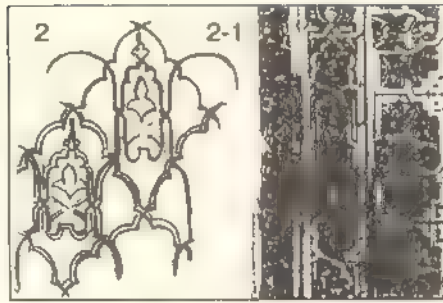
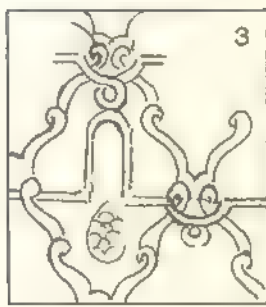
10



9



لوحة مجمعة ٩٩
المصلى الملكي بقرطبة.



مسرد لأهم المصطلحات المعمارية

راعينا أن يكون هذا المسرد الموجز أداة أخرى تساعد على فهم المصطلحات المعمارية والزخرفية. ومن هنا فأتنا سرنا على منحى في الترجمة يساعد على المزيد من الاقتراب من النص حيث وضعنا المقترح «الترجمي» إلى جوار المصطلح المكتوب باللغة الأسبانية وذلك في محاولة لتقادي اللبس، كما أننا مدركون أيضاً أن معاني المصطلحات تختلف من عصر لآخر ومن جغرافية لأخرى.

Ábaco	طبلية عمود / فوق التاج
Abrazadera	مفصلة
Acueducto	قناطر المياه
Ajedrezados Decorativos	زخرفة شطرنجية
Al Aire Libre Arco	عقد معلق في الهواء
Albanega	بتيقة العقد / طيلة العقد / الفراغ الكائن بين قوسين
Aleros	رهراف السقف (أي الجزء البارز فوق الحائط)
Alfarje	سقف مسطح
Alfiz	طنف النافذة أو العقد: أي الأطار المحيط بها
Almaizar	مئزر: أي الجزء السفلي من الحائط
Almena/Alminilla	شرافة: أي الجزء العلوي فوق الحائط وهو ذو أشكال مختلفة
Almizate	وسط السقوف الخشبية من أعلى / صرة السقف
Almocárabes, O, Mocárabes	مقربصات / مقربصات
Altar	المذبح: الجزء المخصص لإجراء الطقوس الكنسية المسيحية
Apodytarium	غرفة المسلخ / المسلخ / البراني في الحمامات
Apuntado (Ojival)	عقد مدبب (أي ليس نصف دائرة وأعلى الاستدارة مدبب)
Arco Rebajado	عقد منفرج (أي أقل من نصف أسطوانة)

Armadura Independiente A Dos Aguas	سقف جمالوني
Arqueria	بائكة
Arquivolta	شتران العقد؛ أي الأطار البارز المحيط بالعقد
Arrocabe	الجزء الخشبي الذي يقوم عليه حامل السقف الجمالوني / القاعدة الخشبية للسقف الجمالوني
Atauriques	توريقات
Atizonado (Aparejo)	بناء (وضع القوالب بطريقة أدية وشناوي)
Barbacana	بريكانة (سور أمامي / خط الدفاع الأول)
Bisagra	مفصلة
Bóveda De Crucero	قبو منطقة التقاطع
Bulboso	شكل بصلي
Caldarium	غرفة الحرارة / المغطس / الجواني في الحمامات
Canto Y Tizon / Soga Y Tizon	رص الكتل الحجرية أو الأجر بالطول والعرض (أدية وشناوي)
Ciego	عقد مطموس
Cimacio	حلية معمارية متموجة (توجد في القطعة التي تعلو تاج العقد)
Collarin	طوق يوجد في بدن العمود سواء من أعلى أو أسفل
De Herradura	عقد على شكل حدوة
Dovela	سنجة: كتل حجرية هي مكونات العقد وقد تكون من الأجر
Enjarjado	عقد مشرشر
Ermita	مصلى (كنيسة صغيرة توجد خارج أسوار المدينة)
Esmalte	ميناء: مادة طلاء لها ألوان مختلفة
Fragmentado	عقد مجزأ

Fuste	بدن العمود
Iglesia	كنيسة
Impostas De Arranque De La Cúpula	حدائر بداية القبة
Intrados	بطن العقد
Jamba	عضادة: جانباً الباب (كلمة عربية: جنب)
Laceria	تشبيكة
Ladrillo Aplantillado	أجر مقولب طبقاً للحالة المرادة
Lima	الخشبة في أعلى السقف الجمالوني
Macho Central	العمود المحوري في المئذنة
Mampostería	الدبش: قطع حجرية غير متناسقة
Medallón	على شكل ميدالية
Mensula	حامل: أطراف دعائم السقف البارزة عن الحائط
Modillon	كابولي (يوجد في واجهة المبنى في الجزء العلوي وأحياناً المركزي ما يكون على شكل رأس حيوان)
Mozarabe	مستعرب (أي الذين عاشوا في ظل الحكم الإسلامي في الأندلس)
Nacela	حلية معمارية مقعرة
Nave Central	البلاطة الوسطى/ الرواق 1
Pilastar/Pilastron	دعامة/ كتف (العمود الميني من الأجر أو الكتل الحجرية سواء كان مربعاً أو مثمناً أو أسطوانياً بمعنى أنه ليس كتلة واحدة مثل بدن العمود)
Quiciarella	سكرجة (عقب الباب)
Roleo	حلية حلزونية (لفائف)
Rombo	معين : متوازي الأضلاع



Salmier/Impostas	برذعة (هي تلك القطعة من الجر أو الأجر المشطوفة أو ذات درجة ميل معينة لتتكئ عليها القطع التي هي منبت العقد
Trados	منكب العقد
Trompa	منطقة الانتقال
Typidarium	غرفة التدفئة / البيت الأول / الوسطاني في الحمامات
Venera	مخارة (داخل ما يسمى بطافية العقد / أو في أي تجويف آخر)
Zapata	القباب / الدعامة (هي الكتلة الخشبية، أو الحجرية التي توجد في وضع مستعرض فوق العمود أو الكتف. وقد توجد ككتلة حجرية مقدمتها مستننة في قاعدة الأعمدة أو الأكتاف الخاصة بالجسور